Ц 44
88

244—88

В. А. Богородицкий,
профессор Казанского Университета.

СТАТЬИ

— по —

НАЧАЛЬНОМУ ПРЕПОДАВАНИЮ РУССКОЙ ГРАММАТИКИ

— и —

изучению художественно-литературных произведений.

КАЗАНЬ.
1919.

И

Я44/88

В. А. БОГОРОДИЦКИЙ,
профессор Казанского Университета.

СТАТЬИ

ПО

НАЧАЛЬНОМУ ПРЕПОДАВАНИЮ РУССКОЙ ГРАММАТИКИ

И

ИЗУЧЕНИЮ ХУДОЖЕСТВЕННО-ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ.

КАЗАНЬ.
1919.

Государ. публичная
Историческая
библиотека
№ 26099 1963

Предисловие.

Предлагаемый читателям небольшой сборник моих статей предназначается для целей педагогических. В него вошла статья по начальному преподаванию русской грамматики, основанная на личном моем преподавательском опыте в средней школе и послужившая тем зерном, из которого развился мой Общий курс русской грамматики в четырех его изданиях и последнем пятом („Русская грамматика“ 1918 г.), сокращенном для педагогических классов и самообразования; другая же статья, посвященная спорным вопросам синтаксиса, морфологии и семазиологии, не вошла в настоящий сборник, так как уже перепечатана в прибавлении к только-что упомянутому моему труду „Русская грамматика“ (1918). Что касается статей по изучению художественно-литературных произведений, то они представляют часть когда-то читанного мною курса (о произведениях Тургенева), ставившего себе главною целью дать руководящие основы, на которые должна опираться критика художественно-литературных произведений. Так как все эти статьи, как мне кажется, вполне гармонируют с выдвинутым за последние годы принципом трудового начала в школьном обучении, то я и решил их переиздать в надежде вложить посильную лепту в трудное педагогическое дело.

I. О начальном преподавании русской грамматики.

Предлагаемый очерк составлен на основании моего педагогического опыта в Казанской Татарской Учительской Школе, где я вел преподавание в течении трех лет. В виду того, что моими учениками были инородцы, не имевшие навыков в русском языке, мое преподавание имело некоторые особенности по сравнению с преподаванием в русских школах. [1]) Поэтому я полагаю, что настоящая статья, давая материал для преподавателей отечественного языка, будет также полезна при преподавании русского языка инородцам и иностранцам.

Учение начинается тем, что ученики пишут на классной доске слова с такими звуками и сочетаниями звуков, которые чужды татарскому языку. При этом имеются в виду две цели:

---

[1]) В самом деле. ученик из русских, ознакомившись, напр., со склонениями существительных, будет правильно склонять, в силу навыка в своей родной речи, любое русское существительное, или, ознакомившись с степенями сравнения прилагательных, будет верно образовывать степени сравнения от любого данного прилагательного, или, ознакомившись со спряжениями, будет правильно спрягать каждый глагол. Между тем ученики, которым чужд русский язык. естественно не могут иметь навыка. а потому с ними приходится проходить ряды слов, принадлежащих к тому или другому типу. Вследствие отсутствия указанного навыка такие ученики не могут, напр., сами догадаться, что от слова „стол“ род. ед. будет „стола“ с ударением в конце, а от слова „пол“—„пола“ с ударением в начале; что от прил. „свя*то́й*“ сравнительная степень—„свят*е́е*“, а от прил. „кру*то́й*“, имеющаго совершенно такое же окончание,—„круче“; что от глагола „*тру*“ прошедшее вр. „тер“ а от „в*ру*“—„врал“ и т. п.

первая—довести учащихся до возможно правильного произношения данных слов, вторая—приучить их к верному написанию таких слов. Здесь оказывается важным знание преподавателем физиологии произношения. Он может подметить, от чего происходит несовершенное произношение ученика, и сообразно с этим делает те или другие замечания ученику. Так, для правильного произношения *у* обыкновенно приходится замечать, чтобы ученик побольше съузил губы и выдвинул их вперед; при *о* приходится замечать, чтобы ученик шире раскрыл рот, также при *а*; и т. п. Все это преподаватель показывает наглядно на собственном своем произношении. Но далеко не сразу научается ученик чуждому ему произношению. Напр. дрожание губ, когда ученик старается придать им непривычное уложение, ясно указывает на те трудности, которые ему приходится преодолевать для достижения совершенного произношения русских слов. К сказанному прибавлю, что каждое русское слово, которое ученик должен научиться правильно произнести и правильно написать, сопровождается татарским переводом.

При описываемых мною упражнениях я обращаю большое внимание на то, чтобы ученики научились узнавать ударенный слог в слышимых ими русских словах и чтобы сами произносили слова правильно в отношении ударения. Я стараюсь доводить их до того, чтобы они поняли ту разницу между ударяемым и неударяемыми слогами в слове, что слог ударяемый произносится сильнее, громче неударенных. Именно при этих упражнениях я сильно забочусь приучить учеников к русскому ударению потому, что при последующем прохождении этимологии постоянно придется иметь дело с ударением. Ученики не так легко осваиваются вполне с русским ударением потому, что антропофоническое строение татарских слов в отношении ударенности и неударенности не одинаково с таким же строением русских слов.

Грамматику я начинаю изучать прямо со склонений имен существительных следующим образом. Сказавши краткое предложение, в котором было бы существительное мужеского рода твердого склонения, напр. „Стол стоит“, я спрашиваю одного из учеников, как он скажет это по-татарски, а затем вызываю его к классной доске, чтобы он написал на ней это выражение. Если ученик сделал ошибки, то они исправляются при участии

класса. Затем ученик, писавший на классной доске, садится на место, и все ученики списывают с доски правильно написанное на ней выражение в свои тетради. [1]) Тогда я говорю другую фразу, в которой существительное стояло бы в род. ед., напр. „Нет стола". Это выражение пишет на классной доске уже другой ученик. По исправлении, ученики переписывают в свои тетради это выражение под предыдущим. Подобным образом они напишут в своих тетрадях целый ряд выражений, в которых данное слово встречается во всех падежах, напр.:

Иду к столу.
Вижу стол.
Сижу под столом.
Думаю о столе.
Столы стоят.
Нет столов.
И т. д.

Теперь я обращаю внимание учеников на то, что в написанном ими повторяется слово „стол", но только не в одном и том же виде: стол, стола и т. д. Я велю им подчеркнуть это слово во всех выражениях. Теперь предлагается одному из учеников прочитать по порядку подчеркнутые слова. Заставивши прочитать то же самое некоторых других учеников, преимущественно более слабых, я обращаюсь ко всему классу с вопросом: „А не может ли кто-нибудь из вас сказать то же самое (разумеется с татарским переводом) без тетрадки?" Желающие, конечно, явятся. Но я заставляю и других учеников отвечать подобным образом, так чтобы в конце концов весь класс более или менее усвоил склонение этого слова.

---

[1]) Так я поступаю и при всем последующем прохождении грамматики. Потому тетрадь каждого ученика может заменять ему учебник.

Кстати покажу здесь, как можно пользоваться некоторыми случаями для обучения языку. Так, напр., при описываемом ведении преподавания приходится обращаться к ученикам с выражениями в роде следующих: „идите к доске", „напишите", „сотрите с доски", „садитесь", „нет ли ошибки", „поправьте", „зачеркните" „подчеркните" и т. п. Если ученик не понял этих слов, то ему выясняется действием, или же посредством перевода на татарский язык, что требуется.

После этого мы переходим к склонению других существительных, только уже не прибегая к предложениям. На первых же порах это было нужно, потому что смысл падежа является только в предложении.

К сказанному сделаю некоторые добавления.

Каждая проходимая форма сопровождается татарским переводом, который ученики приписывают в тетрадях, русскими буквами или же по-татарски, над русскою формою или же сбоку.

Выше я сказал, что ученики пишут в своих тетрадях одну падежную форму под другою. Благодаря этому, написанное ими в тетрадях выглядывает довольно изящно. Я нахожу такое правильное расположение весьма важным: ученик легко отыскивает понадобившееся в своих тетрадях; сам приучается к удобному расположению материала; более заинтересовывается предметом. Тетради свои ученики держат в большой чистоте и сохраняют их; пишут в них как можно тщательнее.

Так как вся грамматика проходится указанным способом, то таким образом ученики на каждом уроке грамматики упражняются в русской орфографии. Благодаря этому, они довольно скоро привыкают к русскому правописанию.

После предварительного ознакомления учеников со склонением, я им указываю названия — *Именительный падеж*, *Родительный падеж* и пр., *Единственное число*, *Множественное число*; названия эти ученики также пишут на классной доске, а затем переписывают в свои тетради.

Далее при склонении они уже применяют названия падежей и пишут их в тетрадях при каждой форме. Для последнего я им указываю на сокращенное написание этих названий: И. Р. и пр., Ед. ч., Мн. ч.

Для домашних занятий ученикам задается не только выучить то, что пройдено в классе, но также и письменные работы, в данном случае — просклонять несколько слов, склоняющихся по образцу только что (и даже прежде) пройденных. Такие письменные работы ученики исполняют на отдельных полулистах, которые должны быть ими соответствующим образом

разграфлены. В пример формы я представлю одну из исполненных ими работ:

Единственное число.

И. Спо́р	Зу́б	По́л	Сто́л
Р. спо́ра	зу́ба	по́ла	стола́
Д. спо́ру	зу́бу	по́лу	столу́
В. спо́р	зу́б	по́л	сто́л
Т. спо́ром	зу́бом	по́лом	столо́м
П. о спо́ре	о зу́бе	о по́ле	о столе́.

Множественное число.

И. Спо́ры	Зу́бы	Полы́	Столы́
Р. спо́ров	зубо́в	поло́в	столо́в
Д. спо́рам	зуба́м	пола́м	стола́м
В. спо́ры	зу́бы	полы́	столы́
Т. спо́рами	зуба́ми	пола́ми	стола́ми
П. о спо́рах	о зуба́х	о пола́х	о стола́х.

Скоро ученики привыкают к табеллярному представлению своих работ, что мне кажется важным. Как при прохождении вновь каждая форма снабжается знаком ударения, так и в задаваемых на дом письменных работах ученики должны обозначать ударение.

При прохождении склонений (а также и спряжений) обращается большое внимание на *различия систем окончаний*. С этой точки зрения я классифицирую склонения существительных следующим образом: склонение мужеского, женского и среднего рода с тремя разновидностями в каждом из этих родов, а именно—склонение твердое, мягкое и склонение, занимающее середину между тем и другим, т. е. склонение, в котором перед окончанием имеется буква шипящего согласного (ср. муж, мужа и т. д. рядом с мужем, мужей). В твердом склонении указываются различия: перед окончанием находятся согласные звуки не—*г к х*, окончанию предшествуют *г к х* (ср. столы || волки). В мягком склонении муж. р. обращается внимание на различия Р. мн.: царей || чаев. Кроме того—особенность в склонении имен предметов одушевленных и неодушевленных (стол || волка и т. п.). После этого остается пройти

склонение слова *путь*, склонение существительных женского рода на *ь* (дверь и т. п.) и так называемое склонение с наращением. Что касается до таких явлений в области склонения, как Р. ед. муж. на *-у*, Пр. ед. муж. на *у́*, И. мн. муж. на *-а* и т. п., то все эти особенности, чтобы на первых порах не обременить ими учащихся, я переношу на второй класс, где они могут быть пройдены подробно и с большею легкостью (преподавание грамматики является таким образом концентрическое).

При представленном мною ходе изучения склонений является необходимость ознакомить учащихся с некоторыми относящимися сюда грамматическими названиями: *мужеский род, женский р., средний р.; предмет одушевленный, предмет не-одушевленный; твердое склонение, мягкое склонение; шипящие звуки.* Вообще, ученикам сообщаются только самые необходимые термины. Так, термины: „предметы одушевленные“ и „не-одушевленные“ необходимы потому, что имеют отношение к склонению существительных: ср. винительные падежи предметов одушевленных и не-одушевленных. Таким образом, термины вводятся только по мере того, как встречается в них нужда.

При прохождении склонений существительных (и. вообще, при прохождении флексий) обращается внимание кроме различия систем окончаний также на различия ударения. Дело ведется следующим образом.

Дается ученику просклонять какое-нибудь существительное, напр. „спор“, при чем он должен обратить внимание на ударение каждой формы. Ученик говорит: „И. ед. *спо́р* — ударение на основе, Р. *спо́ра* — ударение тоже на основе“ и т. д. Когда он просклоняет единственное число, я довожу его до следующаго обобщения: „в склонении слова *спор* ударение во всех падежах ед. ч. на основе“. Затем обращаемся ко мн. ч. и приходим к выводу: „во мн. ч. в склонении слова *спор* ударение во всех падежах имеется на основе“. И так: „в склонении слова „спор“ ударением во всех падежах ед. и мн. ч. сопровождается основа“. Тут я замечаю, что не одно слово „спор“ имеет такое ударение, но целый ряд слов, напр. „забор“, „народ“, „огород“ и т. д.

Подобным способом проходятся и все прочие типы ударения.

Для краткости типы ударения в склонении имен существительных я представляю в таблицах: [1])

А. *Мужеский род.*

	О′с.	О′к.
Спор Родитель	Во всех падежах.	
Зуб Зверь	Ед., И. мн.	В остальных падежах.
Пол Чай	Ед.	Мн.
Стол Царь	(И. ед.)	Во всех прочих падежах

Для каждого случая взято по два примера: один пример из твердого склонения, другой из мягкого.

В последнем случае встречается обозначение, заключенное в скобки: (И. ед.). Таким обозначением я хотел показать, что ударение в отмеченном падеже имеется такое лишь по необходимости. Раньше, до исчезновения окончаний -ъ и -ь, ударение падало на эти окончания. С исчезновением же этих окончаний, ударение по необходимости передвинулось на основу.

Первый и четвертый случаи—самые частые, потому что к ним принадлежат кроме слов первообразных также производные, напр. сто́лик — сто́лика, голи́к — голика́; па́лец — па́льца, делёц — дельца и т. п.

Слово *путь* по ударению относится к четвертому типу.

---

[1]) Ударение в той или другой форме падает или на основу (О′с.) или на окончание (О′к.).

Б. *Женский род.*

	О'с.	О'к.
Репа Дуля	Ед. и мн.	
Стрела Свеча	И. (Р.) мн.	В остальных падежах
Изба Земля	В. ед. И. (Р.) мн.	В остальных падежах

Следующая таблица представит ударение в именах существ. ж. р. на -ь:

	О'с.	О'к.
Возвышенность	Ед. и мн.	
Кость	Ед., И. мн.	В остальных падежах
Пять	И. ед.	В других падежах

В. *Средний род.*

	О'с.	О'к.
Богатство Гаданье	Ед. и мн.	
Слово Поле	Ед. (Р. мн.)	Мн.
Вино Ружье	Мн.	Ед.

Так называемые имена с наращением по ударению принадлежат ко второму случаю.

Я подробно представил на именах существительных способ ведения уроков русской грамматики.

Изучение имен прилагательных начинается со склонения сложных (полных) прилагательных. Прилагательные склоняются не отдельно, а вместе с существительными:

Ед. ч.
И. Ста́рый слон
Р. Ста́рого слона́
Д. Ста́рому слону́
и т. д.

Я обращаю внимание учеников на своеобразность склонения таких слов, как „ста́рый", и говорю, что подобныя слова, называются именами прилагательными. Новый термин (*Имя прилагательное*) пишется на классной доске, а затем списывается в тетради.

Сначала проходится а) *твердое* склонение прилагательных, а затем б) *мягкое*:

а)		б)	
Ста́рый	слон	Ве́рхний	гвоздь
Ста́рая	труба́	Ве́рхняя	ветвь
Ста́рое	село́	Ве́рхнее	стекло́.

Каждая форма снабжается знаком ударения. Ударение же в склонении имен прилагательных весьма просто: или во всех падежах обоих чисел на основе, или же на окончании, что может быть табеллярно представлено следующим образом:

	О′с.	О′к.
Старый Верхний	Ед. и мн.	
Слепой		Ед. и мн.

Прохождение *степеней сравнения* прилагательных начинается такими примерами, как:

Теплый месяц.
Этот месяц *теплее* того.
Самый теплый месяц.

Теплая ночь.
Эта ночь *теплее* той.
Самая теплая ночь.
Теплое лето.
Лето *теплее* весны.
Самое теплое лето.

Из таких примеров ученики узнают:

Положительная степень: теплый (муж. р.), теплая (женск. р.), теплое (ср. р.).

Сравнительная степень: теплее (для всех родов).

Превосходная степень: самый теплый (муж. р.), самая теплая (женск. р.), самое теплое (ср. р.). [1])

Затем мы переходим к подробностям образования степеней сравнения имен прилагательных. Для этого берутся последовательно прилагательные, кончающиеся на *-пый*, *-бый*, *-мый* и т. д. Из разсмотрения оказывается, что сравнительная степень имеет двоякое образование: на *-ее* и *-е*; в последнем случае бросается в глаза перемена согласных звуков, предшествующих этому окончанию: *в—вл*, *т—ч* и т. д.; ударение в этом случае всегда предшествует окончанию; при окончании же *ее* ударение обыкновенно падает на это окончание (ée). Более обычное образование превосходной степени—посредством прибавления к положительной степени слова *самый*; или же превосходная степень оканчивается на *-ейший* или (после шипящих) на *-айший*.

Теперь я представлю примеры прилагательных, расположенные по согласным звукам, имеющимся в окончании положительной степени, при чем в левом столбце помещены прилагательные, оканчивающиеся в сравнительной степени на *-ее*, а в правом на *-е*.

п	глупый		
б	слабый		
м	упрямый		
в	живой	*в—вл*	дешевый

[1]) или: теплейший (муж. р.), теплейшая (женск. р.), теплейшее (ср. р.)

т	свя*т*ой	*т—ч*	кру*т*ой, бога*т*ый, гус*т*ой, коро*т*кий
д	ху*д*ой (в смысле „тощий“)	*д—ж*	ху*д*ой (в смысле „плохой“), моло*д*ой, твер*д*ый
			га*д*кий, гла*д*кий, жи*д*кий, ре*д*кий
с	лы*с*ый	*с—ш*	вы*с*окий
з	си*з*ый	*з—ж*	бли*з*кий, ни*з*кий, у*з*кий
р	ста*р*ый, быстрый	*р*	ши*р*окий
л	теплый		
н	умный		
к—ч	бой*к*ий, звонкий, ловкий	*к—ч*	кре*п*кий, мя*г*кий, кра*т*кий, кро*т*кий
		г—ж	ту*г*ой
		х—ш	су*х*ой
ч	горя*ч*ий		
ж	свеж*ий*		
щ	зна*ющ*ий		

О таких прилагательных, как „гадкий“, „высокий“, следует заметить, что в них сравнительная степень образуется так, как будто бы в положительной степени на конце имелось не *-кий* или *-окий*, а *-ый*.

Прилагательные „сла*б*кий“ и „глу*б*окий“ образуют сравнительные степени: „сла*бже*“ и „глу*бже*“.

Я не буду говорить о склонении *имен числительных* (один, два, три, четыре, пять; сорок (девяносто, сто) аршин; пятьдесят, шестьдесят, семьдесят, восемьдесят; двести...) и о склонении *местоимений* (я, ты, он, мы, вы, они, кто, что, тот, этот, весь, мой, твой, свой, наш, ваш...), а перехожу к спряжению глаголов.

Изучение глаголов начинается со спряжения какого-нибудь глагола, напр. „веду“, при чем (на первых порах) я ограничиваюсь действительным залогом и опускаю причастия, деепричастия и „виды“. Затем, для упражнения, я даю ученикам

проспрягать устно и письменно еще несколько глаголов, спрягающихся по тому же типу. Таким образом у нас встречаются термины: *настоящее время, ед. ч., мн. ч., первое лицо, второе лицо, третье лицо, прошедшее время, будущее время, повелительное наклонение, неопределенное наклонение.*

Спряжение русских глаголов я классифицирую следующим образом: I) спряжение без *-ся* (напр. делаю, крашу) и II) спряжение на *-ся* resp. *-сь* (напр. делаюсь, крашусь); то и другое спряжение подразделяется на так называемые А) „первое“ и Б) „второе“. Перехожу к более мелким разрядам первого и второго спряжения.

А) Первое спряжение:

1) Настоящее время в этом разряде оканчивается на *-у*, а прошедшее время на *-л*, при чем в известных случаях *л* исчезло.

а) гребу́, скребу́;
б) везу́, грызу́, ползу́, лезу́; несу́, трясу́, пасу́;
в) тру́, умру́, запру́;
г) пеку́, теку́, секу́, толку́, влеку́; стригу́, жгу́, берегу́, стерегу́, запрягу́, ля́гу, могу́;
д) веду́, бреду́, сяду́, кладу́, краду́, паду́; плету́, мету́, расту́, цвету́, прочту́;
ж) плыву́, слыву́, живу́;
з) жму́, возьму́; мну́, жну́, начну́.

2) Мягкий разряд, соответствующий предыдущему твердому: в нем наст. вр. образовано посредством j; прошедшее оканчивается на *-л*.

а) полю́, колю́, мелю́, борю́, порю́;
б) мою́, рою́, крою́, бою́, ною́;
в) пою́;
г) бря́ю; лью́, выю́, бью́, пью́, шью́;
д) зна́ю, чита́ю, хвата́ю, дѣлаю, вѣдаю; почи́тываю; меня́ю; бедствю́; дую́.

3) Твердый разряд, в котором прошедшее время оканчивается на *-ал*.

сосу́; тку́; лгу́; вру́, жру́, беру́, деру́, ору́; ржу́; зову́, рву́; жду́.

4) Мягкий разряд, соответствующий предыдущему твердому; в настоящем времени встречается такая же перемена согласных (под влиянием j), как в сравнительной степени, оканчивающейся на е.

а) колеблю; треплю, клеплю, щиплю, сыплю; дремлю; гложу; пряч у, мечу; свищу, хлещу; клевещу, трепещу; режу, маж у, вяжу, лижу, кажу, нижу; пишу, пляшу, подпояшу, чешу; движу, брызжу; плачу, скачу; ищу, плещу; стелю, шлю; орю;

б) царствую, пелую; сую, сную; воюю, горюю, клюю;

в) сыю, смыюсь; лаю, таю;

5) Глаголы на *-ну*.

прысну, топну; сохну и пр.

Б) Второе спряжение:

6) Прошедшее время оканчивается на *-ил*.

солю; варю; раню, пню; стою, строю, клею, люблю; хожу, сужу; служу; мучу; учу; мучу.

7) Прошедшее время оканчивается на *-лъ* или (после шипящих и j) на *-ал*.

а) велю; горю; звеню; скорблю; скриплю; шумлю; сижу; лечу; вишу;

б) лежу, слышу; молчу; трещу; стою, боюсь.

Данная мною классификация спряжения имеет научный характер; при преподавании же я пользовался более мелкой группировкой, напр.: А. 1) гребу, грызу, пеку . . . ; 2) веду, живу . . . ; 3) сосу . . . ; 4) полю . . . ; 5) читаю, бѣлѣю . . . ; 6) стелю . . . ; 7) царствую, горюю . . . ; 8) мою, лью . . . ; 9) прысну, сохну . . . Б. 1) велю . . . ; 2) лежу . . . ; 3) солю . . .

От каждого глагола проходятся главнейшие формы, которые пишутся на классной доске и в тетрадях, при чем располагаются табеллярно (см. на след. странице два способа расположения). Быть может, возразят мне, что я беру слишком много „главных“ форм; но не надо забывать, что при прохождении спряжения я имел в виду не одно различие окончаний, но также и различие ударения.

Первое спряжение

Разряд первый.

Я гребу́	Я гре́б
Ты гребёшь	(-бла́, -бло́)
Они гребу́т	Грести́
Я скребу́	Я скре́б
Ты скребёшь	(-бла́, -бло́)
Они скребу́т	Скрести́
Я грызу́	Я гры́з
Ты грызёшь	(-зла, -зло)
Они грызу́т	Гры́зть
Я везу́	Я ве́з
Ты везёшь	(-зла́, -зло́)
Они везу́т	Везти́
Я ползу́	Я по́лз
Ты ползёшь	(-зла́, -зло́)
Они ползу́т	Ползти́

И т. д.

Я гребу́	Ты гребёшь	Они гребу́т	Гребу́	Я гре́б	Гребла́	Гребло́	Грести́
Я скребу́	Ты скребёшь	Они скребу́т	Скребу́	Я скре́б	Скребла́	Скребло́	Скрести́
Я грызу́	Ты грызёшь	Они грызу́т	Грызи́	Я гры́з	Гры́зла	Гры́зло	Гры́зть
Я везу́	Ты везёшь	Они везу́т	Вези́	Я ве́з	Везла́	Везло́	Везти́
Я ползу́	Ты ползёшь	Они ползу́т	Ползи́	Я по́лз	Ползла́	Ползло́	Ползти́

И т. д.

Аналогичным образом, т. е. в порядке глагольных разрядов, проходятся *причастия* и *деепричастия*:

Причастия.

Действит. залог.

Наст. вр.	*Прош. вр.*
Первое спряжение.	
Разряд I.	
Гребу́щий	Гре́бший
Скребу́щий	Скре́бший
Грызу́щий	Гры́зший
Везу́щий	Ве́зший
Ползу́щий	По́лзший
Ле́зущий	Ле́зший
Несу́щий	Не́сший
Трясу́щий	Тря́сший
Тру́щий	Те́рший
Пеку́щий	Пе́кший
Теку́щий	Те́кший
Толку́щий	Толо́кший
Стригу́щий	Стри́гший
Жгу́щий	Же́гший
Разряд II.	
Веду́щий	Ве́дший
Кладу́щий	Кла́вший
Крадущий	Кра́вший
Цвету́щий	Цве́тший
Живу́щий	Жи́вший
Плыву́щий	Плы́вший
Разряд III.	
Сосу́щий	Соса́вший
Тку́щий	Тка́вший
Лгу́щий	Лга́вший
Разряд IV.	
По́лющий	Поло́вший
Ко́лющий	Коло́вший
Ме́лющий	Моло́вший
Бо́рющий	Боро́вший
По́рющий	Поро́вший

И т. д.

По прохождении причастий и деепричастий изучаются *виды* русского глагола. Систему видов я выясняю следующим образом. Возьмем, напр., глагол „несу“; он обозначает *действие*, которое *совершается как бы перед глазами*. Если же я желаю придать такой оттенок значения, что это *действие совершается как бы обычное*, то говорю „ношу“; ср. „кто вам *несет* (теперь, на глазах) молоко?“ || „кто вам *носит* (обыкновенно) молоко?“

Первый оттенок значения я называю *„значением первым“*, а второй оттенок — *„значением вторым“*. Но только немногие глаголы различаются по форме в первом и втором значении, большая часть глаголов имеет одну и ту же форму для обоих значений, напр. „крашу“. 1) теперь крашу, 2) крашение составляет мое обыкновенное занятие. Если к формам „несу“, „крашу“... присоединяется предлог, то они получают значение *будущего* времени, а в прошедшем времени показывают, что действие *совершилось*.[1]) Этот глагольный вид я отличаю как *„значение третье“*. Предложные глаголы могут иметь также и первые два значения, напр. „приношу“ (в значении первом и втором), „раскрашиваю“ (тоже в значении первом и втором). Природа действия может быть такова, что представляет как бы *ряд моментов*, напр. „трясти“; для обозначения только одного момента действия служат образования на *-нуть*, напр. „тряхнуть“,—этот глагольный вид я именую как *„значение четверто“*. Вот в самых общих чертах система видов русского глагола.[2])

Виды проходятся в связи с разрядами глаголов:

Разря́д I (первого спряжения).

Ползу́	*По́лз*	*Ползти́*
По́лзаю	По́лзал	По́лзать
Подпо́лзаю	Подпо́лзал	Подпо́лзать
Подпа́лзываю	Подпа́лзывал	Подпа́лзывать
Подпо́лзу	Подпо́лз	Подпо́лзти
Везу́	*Ве́з*	*Везти́*
Вожу́	Вози́л	Возить
Привожу́	Привози́л	Привози́ть
Привезу́	Привёз	Привезти́

И т. д.

---

[1]) Соответствующие безпредложные глаголы в прош. времени показывают, что действие *совершалось*.

[2]) Упомяну еще о таких безпредложных образованиях, как „нашивал“, „крашивал“, „едал“ и т. п., имеющих значение—случалось носить..., бывало носил...

Ученику дается безпредложный глагол в значении первом, а затем он сам пробует сказать образования других видов; когда ему приходится произвести предложный глагол, то ему выясняется оттенок направления, по которому он должен употребить соответствующий префикс.

После изучения „видов“ глагола мы обращаемся к изучению *синтаксиса*, который разделяется на синтаксис *простого* и *сложного* предложения.

Прежде всего изучаются *члены предложения*. Части речи—категории *морфологические*; члены предложения—категории *синтаксические*; один и тот же член предложения может быть выражен разными частями речи. *Подлежащее* и *сказуемое* — главные члены предложения и могут иметь, то и другое, *определения*, к которым в свою очередь могут быть новые определения.

По ознакомлении с членами предложения мы переходим к изучению *синтаксиса падежей*. Здесь я ограничусь кратким рассмотрением случаев употребления падежей *без предлогов*.

Родительный падеж.

Если мы скажем просто „дом“, то это слово обозначает общее понятие. Чрез прибавление Род. падежа общее понятие становится более узким (более частным, более определенным), напр. „дом *отца*“ (исключаются возможности—дом брата, друга и т. п.).

В разсматриваемом примере Род. падеж служит для обозначения *принадлежности*,—в Род. падеже полагается название того предмета, которому принадлежит другой предмет.

Принадлежность может также выражаться посредством прилагательных, напр. „*отцов дом*“.

Вместо „дом отца“ возьмем выражение „дом *моего отца*“. Здесь слово „дом“ определено посредством существительного „отца“, а последнее, в свою очередь, посредством слова „моего“. В этом случае слово „отца“ уже нельзя заменить прилагательным „отцов“, потому что тогда мы получили бы выражение „мой отцов дом“, где слово „мой“ может относиться лишь к слову „дом“, а не „отец“ (как бы следовало).

Представление становится более частным не только от обозначения связи принадлежности, но также и других связей

между предметами, выражаемых посредством Род. пад.; напр.: „человек *пожилых* лет". В этом выражении при слове „лет" непременно должно быть еще определение, так как выражение „человек лет" не имеет значения,—всякий человек имеет возраст. В разсмотренном нами случае Род. пад. употреблен для обозначения *возраста*.

В выражении „свеча *воску ярого*" Род. пад. служит для определения *материала*.

В выражении „человек высокого роста" Род. пад. употреблен для обозначения *размера*.

Какая именно связь между представлениями предметов обозначается в каждом данном случае посредством Род. пад.,— это обусловливается характером представлений. Мы разсмотрели далеко не все случаи связей между представлениями предметов, да и едва ли это вполне выполнимо, так как могут создаваться (нараждаться) в языке новые оттенки связей. Возьмите, напр., выражение „книга писателя". Здесь словом „писателя" обозначается принадлежность, но эта принадлежность может иметь разные оттенки: или 1) что книга принадлежит писателю просто как собственность, или 2) что он—ея автор. И. т. п.

Все разсмотренное нами разнообразие оттенков Род. пад. можно обобщить в одну группу, где *общее представление, выраженное посредством существительного, становится более частным чрез прибавление Род. падежа другого существительного*.

Обратимся теперь к разсмотрению такого рода случаев, как „натекло *воды*". Здесь Род. пад. стоит после безличного *глагола*. Такого рода выражения могли возникнуть *по аналогии* к таким случаям, как „дюжина чашек", „фунт соли" и т. п., где *представление количества* получает большую определенность чрез прибавление Род. пад. существительного. В слове „натекло" скрывается тоже идея количества, которая, по аналогии с указанными случаями, вызвала определение посредством Род. пад. („воды"). [1]) Возможно другое объяснение, а именно, что Род. пад. в таких случаях, как „натекло воды", возник не прямо, но на почве таких выражений, как „натекло *много*

---

[1]) В выражении „наехало *народу*" Род. падеж имеет окончание *-у*, которое употребляется в муж. роде после слов количества.

воды", „натекло *мало* воды" и т. п., а затем род. пад. стал употребляться и при отсутствии слов количества.

Род. падеж встречается также после действительных глаголов, напр. „я принес *воды*". Здесь тоже скрывается идея количества, так как смысл взятого нами выражения таков: „я принес столько воды, сколько требуется". Если бы этой идеи количества не было, а требовалось бы просто определить, что именно принес, то тогда представление действительного глагола определяется посредством Вин. пад.: „я принес *воду*".

Чередование Род. и Вин. падежа мы встречаем также в следующем случае: „я прошу *прощения*" || „я выпросил *прощение*".

Мы разсмотрели один основной смысл Род. падежа, теперь перейдем к *другому основному смыслу* этой падежной формы.

В таких выражениях, как „лишаю *наследства*", „остерегаюсь *простуды*" и т. п., Род. пад. служит *для обозначения того предмета, которого лишаются, от которого удаляются.*

Теперь не трудно понять употребление Род. падежа после действительных глаголов с отрицанием, напр.: „я даю *деньги*" || „я не даю *денег*". Во втором случае Род. падеж стал употребляться *по аналогии* с такими случаями, как „лишаюсь наследства", так как частица *не* тоже имеет смысл лишения.

Нужно еще отметить случай употребления Род. падежа *после сравнительной степени.*

Дательный падеж.

Общий смысл Дат. падежа тот, что показывает, *для кого* (*чего*) *совершается действие.* Возьмем, напр., глагол „даю". Чтобы ближе определить этот действительный глагол, надо прибавить Вин. падеж, чрез что представление глагольного действия становится более ограниченным, напр. „даю *книгу*" (исключаются случаи давания чего-либо другого). Это выражение может получить дальнейшее определение чрез указание того предмета, для которого совершается это действие, напр.: „даю книгу *тебе*".

Возьмем теперь в этом выражении вместо глагола существительное—„*давание*". Как представление глагольное становится более ограниченным чрез прибавление Вин. падежа, так

представление именное—чрез прибавление Род. падежа. Поэтому разсматриваемое нами выражение должно измениться в такое: „давание *книги*“. Что же касается до Дат. падежа, то он остается в этом случае без изменения: „давание книги *тебе*“.

Не трудно уяснить себе употребление Дат. падежа при *возвратных* глаголах, напр. „покоряюсь тебе“. По происхождению возвратный глагол=действ.+ся, так что вместо разсматриваемого выражения можем сказать: „покоряю себя тебе“, аналогично уже разсмотренному нами случаю—„даю тебе книгу“.

Далее мы находим группу случаев употребления Дат. падежа при *прилагательных*, напр.: „это известно мне“; „это понятно нам“ и т. п.

Дат. над. встречается также при *существительных*, напр. „он друг моему отцу“. В этом случае может быть употреблен также Род. падеж: „он друг моего отца“. В последнем случае чрез прибавление Род. падежа становится более ограниченным (определяется) представление „друг“; в первом же случае Дат. падеж относится не только к слову „друг“, но вместе и к подразумеваемому глаголу „есть“, в чем и заключается разница между сравниваемыми выражениями.

Нужно еще упомянуть об употреблении Дат. падежа при *безличных выражениях*, напр. „мне весело“.

Во всех разсмотренных случаях можно подметить общий характер в значении Дат. падежа; особенность представляет употребление Дат. падежа при „быть“, напр. „быть здоровому“.

Винительный падеж.

Я уже выше имел повод коснуться употребления Вин. падежа в таких случаях, как „я читаю *книгу*“, где Вин. падежом определяется глагол, так же как Род. падежом определяется существительное.

Род. : существ. = Вин. : глагол.

Вин. падежом определяется глагол также для показания *времени*, в продолжение котораго совершается действие или *пространства*, которое проходят, проезжают и т. п.

Если при действительном глаголе стоит отрицание *не*, то вместо Вин. падежа употребляется Род.

Творительный падеж.

Укажу некоторые случаи употребления Твор. падежа.

Возьмем выражение „ученик писал письмо другу отца“. Здесь глагол „писал“ определен Вин. падежом „письмо“, а далее Дат. падежом существительного „другу“, а это последнее определено Род. падежом „отца“. Обратив это выражение в страдательный оборот, получим: „письмо писано *учеником* другу отца“. Если возьмем вместо глагола отглагольное существительное „писание“, то будем иметь выражение: „писание учеником письма другу отца“, т. е. Твор. падеж, стоявший при глаголе, сохраняется и при отглагольном существительном, равно как и Дат. падеж; что же касается до слова „письмо“, то так как оно должно определять существительное, то и стоит поэтому в Род. падеже.

Другие случаи употребления Твор. падежа:

Высок ростом. Слаб здоровьем. И т. п.

Мы прозвали тебя шалуном. Я считаю тебя другом. И т. п.

Малина растет кустами. И т. п.

Лѣтом. Весною. Зимою. Вечером. Днем. И т. п.

Сложное предложение состоит из части главной (главного предложения) и придаточной (придаточного предложения). Придаточные предложения имеют разные оттенки—*времени*, *причины* и пр., сообразно с чем начинаются разными союзами—*тогда*, *так как* и пр. Придаточные предложения бывают в т. н. *полном* и *кратком* виде. Но было бы ошибочно думать, что краткий вид *произошел* из полного; оба вида имеют самостоятельное происхождение и только друг другу соответствуют.

II. Об изучении художественно-литературных произведений.

Сравнительно-исторический метод в приложении к истории литературы. Две стороны в произведениях художественной литературы: внутренняя—типы и их миросозерцание, внешняя—форма произведения и язык или стиль. Психологическое направление. Отношение писателя к выводимым им типам и явлениям жизни.

При изучении истории литературы мы встречаемся с более или менее сложившейся оценкой поэтов и писателей. Так, напр., признается, что деятельность Пушкина и Гоголя представляет великую эпоху в истории русской литературы: с этих писателей считается ея новейший период, в котором отмечаются в качестве крупных талантов Тургенев, Достоевский, Островский, гр. Л. Толстой и др. Естественно возникает вопрос о том, каким образом составляется критическая оценка литературных произведений. В настоящей статье я постараюсь сгруппировать наиболее общие методологические замечания, которые необходимы для научного изучения литературных явлений.

Художественная литература, как один из видов искусства, пользуется особенным вниманием образованного общества. Незнакомство с выдающимися литературными произведениями считается даже несколько неловким. Впрочем, образованный человек легко может избежать смущения от незнакомства с тем или другим произведением. Еще на школьной скамье он получил ряд готовых суждений о писателях, впоследствии легко подновлявшийся беглым заглядыванием в критический отдел журналов и газет. При таких условиях можно, обладая некоторым даром слова, даже вовсе не читая произведений, бойко и с увлечением импровизировать по поводу того или другого литературного явления.

Очевидно, здесь мы наблюдаем ошибочное отношение к делу, состоящее в том, что изучение действительного объекта заменяется усвоением чужих воззрений, своего рода суррогатом. Еще Бекон осудил такой прием, отнеся его к числу тех обманчивых признаков (idola), которые мешают истинному знанию. Научная дисциплина строго порицает указанное легковесное и

фальшивое отношение к литературе. Изучение литературы не так просто и даже наиболее крупных произведений так много, что приходится оставить ложный стыд и не приписывать себе мнимого знакомства с тем или иным литературным произведением.

Обратимся же теперь к выяснению важнейших методологических требований при научном изучении литературных явлений.

Если каждый из нас припомнит из своего прошлого случаи внимательного чтения литературных произведений, то вероятно окажется, что лично ему то или другое в читанном произведении особенно понравилось по своей правдивости и изящности, так что даже привело в чувство восторга, иное показалось столь удачно юмористичным, что вызвало невольный смех, иное же могло показаться не вразумительным, так что пришлось задуматься над тем, что хотел сказать автор, иное слишком тенденциозным или прямо не верным. Если пришлось таким образом заинтересоваться теми или другими моментами в произведении, то при встрече с другими лицами, также читавшими это произведение, естественно является обмен впечатлениями, завязывается спор, который хотя бы и не привел к явному соглашению, все же способствует лучшему уяснению предмета. Вот такие случаи, которые мы припомнили, и были первыми начатками истинного отношения к литературе. Такое отношение очень важно для занимающегося: он самостоятельно приходит к целому ряду замечаний и взглядов, которые затем он может сопоставить с суждениями лучших литературных критиков и чрез это еще более уяснить себе значение данного произведения. Подобное отношение к литературе будет способствовать постепенной выработке критическаго взгляда, равно как и сознанию степени своей критической способности.

Нужно далее заметить, что не достаточно изучить произведение в нем самом, но должно разсмотреть его еще в связи с другими произведениями того же писателя: все они состоят в родстве между собою, как принадлежащие творчеству одного и того же лица, а кроме того нередко случается, что писатель не сразу завладевает всесторонне тем или другим типом, принимаясь за обрисовывание его в нескольких произведениях (ср. напр. у Тургенева в „Записках Охотника“ типы Калиныча

и Касьяна с Красивой Мечи, и т. п.), или наконец в самой жизни появились новые струи, которые писатель и воссоздает в особых типах, в других отношениях однакож могущих быть родственными с прежними его типами.

Для понимания произведений писателя в их совокупности большую важность представляет знакомство с его биографией: не говоря о том, что некоторые произведения могут заключать автобиографические элементы, как напр. по словам Полонского повесть Тургенева „Первая любовь“, вообще личность автора с его миросозерцанием необходимо отражается на его произведениях. Такую же важность представляют сохранившаяся переписка писателя и воспоминания о нем.

Допустим, мы изучили произведения данного автора. Не достаточно однако разсматривать писателя совершенно отдельно; необходимо обратить внимание на современных ему писателей, чтобы сравнить отражение одной и той же эпохи, одних и тех же веяний у разных художников. Если напр. в повестях и и романах Тургенева отражается история русского культурного общества за период более чем тридцатилетний, то параллельно с Тургеневым следил за тем же развитием другой выдающийся наш писатель Гончаров; или напр. одновременно с Записками Охотника и даже несколько ранее ту же простонародную сферу затронул в своих повестях Григорович.

Но и такое изучение еще не достаточно полно. Дело в том, что более ранняя история типов может быть прослежена у предшествовавших писателей. Так, многие типы новейшего периода русской литературы могут быть возведены как бы к своим зародышам к поэзии Пушкина и Гоголя. Напр. тип Макара Девушкина в Бедных людях Достоевского имеет своих предшествующих родичей в лице Акакия Акакиевича у Гоголя и Станционного смотрителя у Пушкина. Могут быть попытки еще далее в глубь прошлого проследить историю того или другого типа. Так, напр., проф. Ключевский на основании исторических соображений старается уяснить, не могло ли быть типа родственного пушкинскому Евгению Онегину среди условий русской жизни XVIII и XVII в., и что именно

должен был представлять из себя тип этот в ту пору.[1]) Или, если напр. обратим внимание на тургеневский тип Лизы в Дворянском гнезде, то зародыш ея религиозного идеала придется искать еще в византийском влиянии на древнюю Русь. Подобным образом можно следить и за позднейшим развитием того или другого типа у писателей последующего времени.

Перед нами раскрывается теперь одна из задач историка литературы—проследить постепенное развитие национальных типов и их миросозерцания, как они отразились в художественной литературе известного народа не только письменной, но также и устной (сказках, эпических произведениях, песнях и т. д.). Это тем более выполнимо, что национальные типы, не смотря на свои видоизменения, отличаются устойчивостью в ходе времени. Для примера остановимся на одном греческом типе. Современного грека характеризуют как человека весьма изворотливого и хитрого. Если взглянуть на его предков за три тысячи лет до нашего времени, то и тогда мы встречаем тот же тип в лице хитроумного Одиссея, одного из героев Гомера.[2]) Или если остановимся на типе современного француза и сопоставим с описанием древних галлов, то опять усмотрим ту же устойчивость национального типа. Вот что говорит по этому поводу французский ученый Тэн: „Посмотрите на галлов, предков французского народа: римляне отзывались на их счет, что они особенно гонятся за двумя вещами—храбро сражаться и ловко говорить. Это в самом деле крупные природные дары, всего больше заметные в наших произведениях и в нашей истории: с одной стороны воинский дух, блестящая и подчас безумная храбрость, с другой—литературный талант, приятность в разговоре и утонченность в слоге, в выражении“.[3]) Такая устойчивость национальных типов делает возможным исследование их на протяжении больших периодов времени.

---

[1]) См. статью проф. *Ключевского* „Евгений Онегин и его предки“ в Русск. Мысли 1887, февр., стр. 291—306; мне кажется однакож, что положения этой статьи нуждаются в доказательствах.

[2]) Ср. *И. Тэн.* Чтения об искусстве. Пер. А. Чудинова. М. 1874, стр. 300—303, 298 сноска 2.

[3]) *Там же*, стр. 151.

Впрочем, развитие жизни народа не является совершенно изолированным, замкнутым. Соприкосновение и отчасти смешение с другими народностями должно сопровождаться теми или иными культурными влияниями, которые отразятся на жизни и людях, а также и в литературе. Напр., в минувшем столетии русское общество испытывало со стороны Западной Европы влияния сентиментализма, романтизма, байронизма,— и это мы наблюдаем также в тех типах, которые рисует русская литература. Чуждые влияния имели место у нас и в предшествующие времена, даже столь отдаленные, как напр. эпоха древних наших былин. [1]) Таким образом исследование истории природных типов и их миросозерцания должно соединяться с изучением сторонних влияний, усложняющих национальные типы и их исследование. Научная строгость требует выработки методов для такого исследования, подобно тому как в языковедении существуют уже некоторые приемы для различения слов природных и заимствованных и для изучения смешанных наречий.

Представленное нами изучение литературы должно иметь место также по отношению к литературам родственных нам народов, прежде всего славянских, а затем и остальных индоевропейских, и везде мы должны восходить до наиболее древних типов, до наиболее древнего миросозерцания; *сравнение* этих древнейших сохранившихся в памятниках фаз может повести к выяснению их взаимного сродства, их—так сказать—органического целого. Это, с тем вместе, будет и применением сравнительно-генетического метода в области словесно-художественного творчества. Так называемый сравнительный (сравнительно-генетический) метод возник впервые в области языковедения в начале истекшего столетия. С того времени, опираясь на этот метод, языкознание сделало огромные успехи.

---

[1]) Проф. В. Ф. *Миллер* находит в былинах Владимирова цикла черты иранского влияния. Он указывает при этом, что „иранские сюжеты вошли в русские эпические сказания, конечно, не непосредственно, а пройдя предварительно чрез инородческую (тюркскую, половецкую) среду“ (Экскурсы в область русского эпоса. Р. М. 1891, янв., стр. 89). Следовало бы прибавить, что из чуждых сказаний естественно могли перейти в русский эпос только те элементы, которые подходили к русским типам и жизни.

В то же время плодотворная лингвистическая метода стала применяться также при изследовании других сторон духовной жизни народов—к мифологии, культуре, этнографии, к изучению политических учреждений и пр. [1]) По отношению к русской литературе, именно—к древнейшим ея фазам, сравнительно-исторический метод применяется пока главным образом к выяснению заимствований. [2])

Говоря о влиянии метода языковедения на другие культурные науки, не могу не остановиться на новом течении в языкознании, уже ознаменовавшемся важными результатами, от применения которого можно ожидать не менее важных успехов и в других культурных науках. Это—*психологическое* направление. В сфере литературныхъ явлений на психологию должен опираться анализ выводимых писателем характеров, а также разъяснение процесса личного и народного творчества, процесса заимствования и т. п.

До сих пор мы говорили о *внутренней* стороне художественных произведений или их содержании. Но кроме этой стороны есть еще *внешняя* сторона, т. е. та *форма*, в которую воплощается художественное создание. На первый взгляд может показаться, что форма произведения есть вещь побочная, главное в произведении—содержание, а форма всегда будет „изобретена“ писателем. На самом деле это не так: форма произведения представляет собою продукт исторического развития и потому она не изобретается всецело писателем в тот момент, как посещает его вдохновение, но лишь безсознательно выбирается, вызываясь по аналогии соответственно содержанию. Поясню примером. В повести Тургенева „Несчастная“, героиня вырисовывается сначала на основании тех впечатлений, которые автор получил, познакомившись с нею через своего приятеля Фустова; но далее присоединяется новый элемент формы: автору повести достается дневник героини, который он и при-

---

[1]) Ср., между прочим, *Фриман* Э. Сравнительная политика. Перевод с англ. Н. Коркунова. С.-П.Б. 1880. В этом сочинении глава первая посвящена общему выяснению сравнительного метода в применении к политическим учреждениям.

[2]) При сопоставлении сходных сюжетов у разных народностей не нужно забывать также и того, что некоторые сходства могли произойти независимо, от общности духовной природы человека.

лагает к своему разсказу. Этот последний прием не изобретен Тургеневым; его мы встречаем и раньше, напр. у Лермонтова в Герое нашего времени, где автор изображает фигуру Печорина сначала по разсказам Максима Максимыча, затем встречает его сам и, наконец, приводит древник Печорина, получив его от Максима Максимыча. Но и не Лермонтов изобрел подобный художественный прием, встречающийся в европейской литературе гораздо раньше. Нужно прибавить, что и стихотворная форма имеет свою историю. Существующее разнообразие стихотворных ритмов выработалось лишь постепенно.

У каждого народа форма художественных произведений представляет своеобразный и постепенный ход развития, к изучению которого должен быть также применяем сравнительно-генетический метод, о котором говорилось выше, и процесс заимствования (чуждого влияния) может происходить как в отношении внутренней стороны, так и по отношению к форме.

Форма является необходимым спутником художественного произведения; красота и соответственность формы содержанию содействуют впечатлению от произведения; пренебрежение формой должно сопровождаться упадком поэзии и искусства. Форма поэзии и всякого искусства должна быть предметом такого же серьезного изучения, как и содержание. Это не требует доказательства после замечательного исследования Гельмгольца по музыкальной эстетике. Как формы музыки, так точно и формы всякого другого искусства, разумеется и поэзии, должны быть предметом такого же строгого анализа.

Говоря о форме художественно-литературного произведения, нельзя не остановиться на языке или стиле писателя. Язык и мысль тесно связаны между собою. Язык дает мысли определенность и порой даже влияет на самый ход мысли. Неясность мысли выдаст себя неясностью изложения. В стиле отражается даже характер человека; вы легко узнаете, представляет ли он человека фразы или же серьезной мысли, преобладает ли в нем художественность или же прозаичность, индуктивность или дедуктивность ума, и т. п. Писатели своими произведениями способствуют выработке и развитию литературного языка. В истории русского литературного языка всегда останутся памятными имена Ломоносова, Жуковского, Пушкина и др.

Кроме типов и их миросозерцания (тут требуется художественная правдивость изображения) и затем кроме формы, которая должна быть красива и соответствовать содержанию, нужно обращать внимание при анализе художественных произведений еще на один момент, который однако труднее уловить, чем два предыдущие,—на *отношение автора к выводимым им типам и явлениям жизни*. Для уяснения этого последнего момента ср., между прочим, следующее признание Гоголя:

„Во мне не было какого-нибудь одного слишком сильного порока, но за то во мне заключилось собрание всех возможных гадостей, каждой понемногу, и притом в таком множестве, в каком я еще не встречал доселе ни в одном человеке. Бог дал мне многосторонюю природу. Он поселил мне также в душу, уже от рождения моего, несколько хороших свойств; но лучшее из них было желание быть лучшим. Я стал наделять своих героев, сверх их собственных гадостей, мою собственною дрянью. Вот как это делалось: взявши дурное свойство мое, я преследовал его в другом звании и на другом поприще, старался себе изобразить его в виде смертельного врага, нанесшего мне самое чувствительное оскорбление, преследовал его злобою, насмешкою и всем, чем ни попало. Если бы кто видел те чудовища, которыя выходили из-под пера моего в начале для меня самого, он бы точно содрогнулся".

„Обо мне много толковали, разбирая кое-какие мои стороны, но главного существа моего не определили. Его слышал один только Пушкин. Он мне говорил всегда, что еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко пошлость жизни, уметь очертить в такой силе пошлость пошлого человека, чтобы вся та мелочь, которая ускользает от глаз, мелькнула бы крупно в глаза всем".

„Итак, вот в чем мое главное достоинство; но достоинство это, говорю вновь, не развилось бы во мне в такой силе, если бы с ним не соединилось мое собственное душевное обстоятельство и моя собственная душевная история. Никто из читателей моих не знал того, что, смеясь над моими героями, он смеялся надо мною".

III. Психология поэтического творчества в соотношении с научным.

(К теории поэзии и прозы).

Разные взгляды на задачи искусства. Творчество поэтическое и научное: основное различие и параллели. Элементы художественно-литературных произведений. Язык и поэзия. Символизм. Грамматическая теория поэтического творчества. Искусство и действительность. Оценка произведений поэтического творчества.

Каждый из нас интересуется произведениями поэтического творчества. Чтобы относиться к ним вполне сознательно, важно уяснить себе процесс этого творчества, его характерные, отличительные черты. Но прежде чем приступить к выяснению поэтического творчества, считаю не лишним коснуться некоторых взглядов на искусство и поэзию.

При вопросе об искусстве прежде всего невольно приходит в голову старый вопрос: как правильнее смотреть на задачи искусства,—с точки ли зрения чистого искусства, или же с точки зрения утилитаризма. Первая точка зрения у нас одно время сменилась второю, при чем эта смена воззрений была эхом той перемены в миросозерцании, какая произошла на родине Канта и Гегеля. Новое утилитарное направление стало увлекать у нас и Белинского к концу его жизни, а за ним Добролюбова, Писарева. Это было то самое веяние, под влиянием которого на смену Рудиных явился утилитарный материализм Базаровых. Скоро однако односторонность нового направления дала себя заметить и по отношению к нему возникло сомнение. В настоящее время вопрос решается в пользу свободного, чистого искусства, при чем подразумевается, что истинный поэт невольно будет стараться выразить своим произведением лучшие стороны своего духовного существа, так как он не может не смотреть на свои произведения, как на духовное наследие, оставляемое им своей родине или даже человечеству, он не может не испытывать при своем труде общественного, симпатического чувства; из любящего человеческого сердца выходит идейность в художественном произведении, а не в силу предвзятой тенденции. Перед нами обозначились

три эпохи во взглядах на искусство. Нужно заметить, что параллельно с этим совершалось такое же изменение воззрений и в области науки. В настоящее время и в сфере научной первенствующее значение придается чистой науке, при чем подразумевается, что с развитием чистой или теоретической науки приложения последуют сами собою, и чем богаче развивается чистая наука, тем богаче будут и ея приложения.

Не касаясь некоторых других высказывавшихся взглядов на искусство, я перехожу к разъяснению психологических оснований поэтического и вообще художественного творчества в соотношении с творчеством научным. Теперь уже сознано, что во всех *культурных* науках, т. е. в области которых встречаемся с психологическим или духовным фактором,—в языкознании, истории литературы, истории и социологии, юридических науках — без *психологии* нельзя достигнуть глубокого понимания явлений. Вот почему и я избрал путь психологический для разъяснения занимающего нас вопроса, при чем надеюсь показать, что творческое вдохновение, как движущая и комбинирующая сила ума, в сущности одно и то же и в науке и в поэзии, разница лишь в характере элементов и способе построения. Это положение я буду доказывать путем параллельного анализа того и другого творчества, начав изучение его с элементов.

Совершенно ясно, что природа элементов определяет собою природу целого или аггрегата. Напр. кирпичи могут быть сложены в форме стены; но пушечные ядра, укладываемые в арсенале, никаким образом не поддаются такой укладке; для этих сферических тел существуют особенные, совершенно определенные формы, в которые они могут быть сложены, напр. в виде тетраедра или же пирамиды с квадратным основанием. В виду зависимости природы аггрегата от природы образующих его элементов, мы начнем разсмотрение сложного процесса творчества с его простейших элементов, каковыми являются *ощущения*.

В области ощущений оказываются индивидуальные разницы в зависимости от разной тонкости наших органов чувств и преобладающего значения того или другого из них, а также и от разницы по характеру воспроизведения, что конечно должно отражаться и на целом мышлении. Так напр. француз-

ский писатель Альфонс Додэ, по собственным его словам, был очень близорук от рождения и таким остался до конца, так что принужден был пользоваться лорнетом. „Все мои глаза — в ушах, как у слепого", говорит он. Хотя и зрительная его память была очень остра, однако она не так была способна вызывать воспоминания. Когда он желал вспомнить прежнее состояние души, известную среду, забытые места, он старался припомнить, какой мотив он пел в это время, и, вспомнив его, припоминал все остальное, относящееся к тому времени.[1]) Понятно, что состояние органов чувств должно оказывать влияние и на характер мысли. Так, близорукий, не будучи в состоянии ясно видеть отдаленное, естественно останавливается на наблюдении ближайшего, и этим путем у него может выработаться склонность к изучению деталей, служащих к постепенному выстраиванию из них целого, т. е. преимущественная склонность к индуктивному ходу мысли. Впрочем затронутый вопрос пока еще мало разработан, но он настолько важен, что я не мог пройти его молчанием.

Затем, как было упомянуто выше, в области ощущений необходимо отметить весьма важную индивидуальную разницу по *характеру воспроизведения*: у одних лиц ощущения воспроизводятся или вспоминаются с большею живостью или колоритностью и в большей взаимной связности, тогда как у других воспроизводимые ощущения являются более бледными. От этой разницы зависит—как увидим—преобладающий характер мысли художественный или же не-художественный (прозаическо-научный).

Из ощущений слагаются наши *представления*. Представление любого предмета, положим—березы или другого дерева, содержит целую группу ощущений—величины, формы, цвета, шума, запаха и пр., получавшихся нами начиная с детства. Предметы и представления этих предметов мы обозначаем особыми символами—словами, и тоже с детства мы приучались к такому обозначению наших представлений, отчего у нас привычка к связи между предметом и его названием так велика, что нам кажется уже, что только одно это название и подходит к обозначению данного предмета, а если бы придумать произ-

[1]) Книжки Недели, 1893, янв., 257.

вольно какое-нибудь другое название, то оно уже будет казаться как-то неподходящим. Особенно это чувство тесной связи между представлением и его названием наблюдается у лиц, владеющих только одним родным языком и не знакомых с другими языками, где те же предметы обозначаются уже иными словесными символами. Эта связь между нашею мыслью и словом заставит нас в последующем довольно подробно остановиться на словесной стороне поэтического творчества. Представления могут возникать в нашем уме не только тогда, когда мы созерцаем в действительности тот или другой предмет, то или другое явление, но они могут вызываться нашим воображением и независимо от присутствия предмета, т. е. и тогда, когда объект представления отсутствует, как это бывает часто во время нашей речи, или когда мы слушаем речь других, также при чтении.[1]) Представления могут быть более конкретными (напр. „это дерево“), или же более общими (напр. „вообще дерево“), последние принято называть понятиями. Представления и понятия в нашей психической жизни не являются в отдельности, но как звенья входят в цепь мысли. Это — их естественное состояние; будучи же рассматриваемы в отдельности, они являются уже в искусственной обстановке. Нужно еще заметить, что с нашим развитием видоизменяются и наши представления и понятия, подобно тому как такое же развитие совершалось в жизни народов и вообще человечества вместе с развитием культуры и цивилизации.

В области представлений и понятий, образующих нашу мысль, выражением которой служит речь, можно подметить весьма характерное различие у разных индивидуумов, состоящее в том, что у одних лиц мысль является *с большей образностью* составляющих ее представлений и понятий, у других же — *с большей отвлеченностью*. Напр., одни лица, читая описание какого-нибудь события, так живо при этом его вообра-

[1]) Так, когда мы слушаем обращенную к нам речь, то в нашем воображении соответственно ходу речи проходит целый ряд представлений, независимо от присутствия действительных предметов. В том случае, когда мы сами держим речь, то проходящие в нашем уме представления, составляющие нашу мысль, мы выражаем рядом слов, которые должны возбудить в воображении слушателя или слушателей подобную же мысль.

жают себе, что как бы видят его совершающимся перед глазами, между тем как другие лица не способны к такой образной мысли, им более свойственна отвлеченная мысль, и такая разница в характере мысли может нередко обнаруживаться уже в раннем детстве. Этот разный характер представлений и понятий, образующих мысль, не может не сопровождаться и различием в результатах. Один из указанных типов ума благоприятствует научной мысли, другой же тип—поэтической, а именно: более отвлеченный характер представлений и понятий благоприятствует научному творчеству, склонность же к мысли образной — поэтическому. Давно извѣстно изреченіе: *поэт мыслит образами*. Насколько живы бывают образы воспоминания, показывают слѣдующие слова Зола: „Когда я припоминаю виденные предметы, я вижу их такими, каковы они в дѣйствительности, с их линіями, формами, цвѣтами, запахами, звуками. Материализация моих воспоминаний чрезмерна, освѣщающее их солнце почти ослѣпляет меня, запах душит, дѣтали привязываются ко мне и мешают видеть цѣлое. Для того чтобы овладеть собою, мне надо ждать некоторое время"... Тогда „воспоминание виденного будет в меру; на цѣлом из общих контуров ясно вырисуются тогда большие архитектурные линіи". [1]) Яркость образов поэтического творчества художественно изобразил Тургенев в своем фантастическом разсказе „Призраки". Нужно прибавить, что едва ли не чаще встрѣчается, что одно и то же лицо способно к тому и другому характеру мысли, хотя и с преобладанием той или другой стороны. Яркими примерами такой способности к обеим формам мысли могут служить напр. Гете, Л. Толстой. Мне приходилось наблюдать в таком случае периодичность, именно—дѣятельность научная сменяется на поэтическую и обратно, в чем я склонен видеть проявление физіологической потребности к отдыху работавшей сферы ума, который и сменяет работу художественную на научную и обратно. При творчестве поэтическом более затрогивается работою сфера образных представлений (значит—задние области большого мозга), при творчестве же научном—сфера понятий (по преимуществу передния или лобныя доли), и сверх того—в обоих случаях требуется работа центра речи, поме-

[1]) Книжки Недѣли, 1893, янв., 258.

щающагося в средней или двигательной зоне большого мозга, именно в 3-ей лобной извилине. Что же касается вопроса, каким именно образом с материальною работою мозга соединяется духовная деятельность, это — тайна, которую мы не можем постигнуть.

Отмеченная разница в характере элементов мысли естественно обусловливает и дальнейшую разницу в способе построения из них целого.

Более абстрактный характер представлений и понятий, при котором нет прочно сплоченной образности, ведет к *расчленению* (диссоциации) изучаемого явления, под влиянием сходств этого явления с другими однородными, на составные части и каждая часть изучается в причинном соотношении, в своих видоизменениях и зависимостях; полное, исчерпывающее изучение расчленяемых явлений или анализ завершается синтезом, где явления, предварительно расчленяемые, снова составляются из своих уже исследованных частей, объясняются, подводятся под общие законы, и в конечном результате все связывается в одно целое миропредставление путем творческой ассоциации. Чтобы составляемые научные теории соответствовали миру действительности, изучение ведется строго методологически, каждый шаг научного построения обставляется доказательствами; доказательства составляют силу науки.

При творчестве художественном в душе поэта образные представления постепенно и безсознательно пополняются новыми однородными представлениями, при чем случайные или лишние черты стушевываются, а постоянные или характерные выделяются в одно сплоченное образное целое. Этим именно путем постепенно вырабатываются *художественные типы*. И так, художественное творчество, характеризующееся преобладанием образности и вместе с тем синтеза, ведет к типичности в художественных построениях: романист и драматург, как наблюдатели по преимуществу, создают типы людей, поэт-лирик создает типические проявления человеческих чувствований, страданий, радости и горя. И так, поэт не копирует, а создает тип, представляя в рельефном образе существенное и устраняя случайное, лишнее, которое в действительном мире всегда примешано к типическому. Оттого представленный поэтом образ выйдет полнее, ярче и логичнее, чем тот же характер высту-

пает в действительности. Весьма характерны слова Писарева по поводу романа „Отцы и Дети“: „Все наше поколение—говорит Писарев—со своими стремлениями и идеями может узнать себя в действующих лицах этого романа... Базаров—представитель нашего молодого поколения; *в его личности сгруппированы те свойства, которые мелкими долями рассыпаны в массах*, и образ этого человека ярко и отчетливо вырисовывается перед воображением читателей“. Типы, это—открытия художественной мысли. Замена множества частных образов типичным их воплощением освобождает ум от обременения мелочами, память теперь уже не старается удерживать весь этот запас деталей и таким образом ум получает простор для новых впечатлений и новых художественных обобщений. Это искание типичного воплощения для накопившихся образов является естественною потребностью ума и, ведя к замене неорганизованного организованным, является фактором *экономическим*, действующим в направлении удобства памяти поэта, а вместе с тем доставляет экономию и читателям, которые, знакомясь с такими художественными обобщениями, не затрачивают того значительного труда, который иначе потребовался бы. Заметим, что и научные обобщения, группируя и объединяя массу частных явлений, служат проявлением того же *принципа экономии духовных сил*.

Художественныя произведения, конечно, не сразу принимают окончательный вид, но предварительно проходят свой, так сказать, скрытый или подготовительный период, во время которого поэт носится с своими еще не вполне определившимися образами, ища и ловя впечатления, которые как элементы нужны для его созревающего творения, и испытывая поэтические или творческие муки. Но вот наступает минута окончательного синтеза, минута высшего вдохновения, которой невольно подчиняется поэт, стремясь фиксировать в слове свое творчество (эта невольность весьма поэтично представлена гр. А. Толстым в его поэме „Іоанн Дамаскин“). [1]) Как морская волна, подступая

[1]) Черту невольности некоторые считают специальной особенностью поэтического творчества: „поэт—говорит Вл. Соловьев (В. Е. 1899, дек., стр. 671)—не волен в своем творчестве; это—первая эстетическая аксиома“. А между тем невольность не представляет собою исключитель-

к берегу, влечет за собою со дна целую массу камней, так и волна высшего вдохновения поднимает из глубины безсознательного постепенно накоплявшийся и уже слагавшийся в образы материал, при чем вызваны и впечатления из детских лет и из последующего периода, не только наблюдения над собой, но и над другими,—для окончательного поэтического синтеза. Едва ли можно указать лучшее изображение этой сложности процесса мысли, чем то, какое дано у Гете в Фаусте, именно в разговоре Мефистофеля со студентом:

Zwar ist's mit der Gedanken-Fabrik,
Wie mit einem Weber-Meisterstück,
Wo ein Tritt tausend Fäden regt,
Die Schifflein herüber hinüber schiessen,
Die Fäden ungesehen fliessen. [1])

Повинуясь вдохновению, поэт спешит фиксировать свое художественное открытие и заносит на бумагу, что вполне понятно, так как именно в этот момент наиболее яркого и полного созерцания и можно наилучшим образомъ запечатлеть идеи и образы в словесной форме; Тургенев отметил этот момент у Нежданова в „Нови“, когда тот берется за перо, чтобы записать свое поэтическое вдохновение. После, в минуты, когда нет такой творческой производительности, поэт может заняться частной обработкой своих прежних счастливых набросков: каждый, разумеется, видел автографы наших поэтов, прилагаемые к собранию их сочинений, и конечно не забыл своего удивления перед тем, как много иногда великие поэты переправляли свои первые записи. Сказанное нами относится также и к научному вдохновению. [2])

ной особенности поэзии, но присуща и научному творчеству, ибо не всегда автор обобщающей мысли ведет ее сознательно шаг за шагом, по правилам логики, но нередко бывает, что мысль как бы сама собою блеснет в уме, вызывая даже удивление у самого мыслителя.

[1]) т. е.: Фабрику мысли можно сравнить с тканьем, где один удар ногой приводит в движение тысячи нитей, где челнок летает вперед и назад, а нити незримо сплетаются и образуют узор.

[2]) Позволю себе остановиться на одном, по-моему, ошибочном мнении, выведенном из чернового автографа Пушкина „Женитьба“. В нем усматривают свидетельство того, как иногда стих плохо давался Пуш-

Что касается силы поэтического дара, то она определяется не только выпуклостью образов, но и их разнообразием. Даже при кажущемся однообразии в характере поэтических произведений у крупного таланта встречаем разнообразие частных положений, свидетельствующее о богатстве его творческой фантазии. Так, напр., читая похождения Дон-Кихота и ознакомившись с рядом занимательных приключений героя, мы готовы уже считать этот ряд исчерпанным, потому что затрудняемся вообразить себе какое-либо новое положение, которое могло бы нас заинтересовать, и однако видим, что гениальное творчество автора продолжает создавать новые интересные положения (срв. также с этой стороны Записки Пиквикского клуба Диккенса, Мертвые Души Гоголя; подобным же образом поражает богатство творческой фантазии, какое требовалось для разнообразных сцен Дантова Ада; и т. под.). Перечитывая лирику Пушкина, вы удивляетесь богатому разнообразию отражающихся в ней чувствований,—вам кажется, что вы встречаете отголоски чуть-

---

кину, выводя отсюда, что поэт только путем труда мог заставить его стать покорным (этот вывод принадлежит рецензенту книги проф. И. А. Шляпкина—Из неизданных бумаг А. С. Пушкина; см. Рус. Бог. 1903, март, стр. 83 второго отдела). Приведу самый набросок стихотворения:

„Женись—на ком—на Вере Чадкой—
Стара—на Салиной—проста—
На Кальской—смех у ней дурацкой—
На Шиповой—бедна и толста
На Минской—слишком томно дышит—
На Торбиной—романсы пишет—
На Маше Ланской—что за тон,—
Ужимок, гримас миллион,
На Сицкой—что за семейство.
У них орехи подают.
Они в театре щи пьют,
Мать, отец дурак—
Ну так Ленской—как не так—
Приму в родню себе лакейство".

Я подчеркнул строки, не удовлетворяющие правилам ритма. Они однако не приводят меня к вышеприведенному заключению. Нужно помнить, что это черновик, в котором автор лишь бегло набрасывал для памяти свои мысли, частию в ритмической форме, а частию в прозе (но с указанием рием), как бы в качестве программы.

ли не для каждого из ваших настроений. Это разнообразие творчества в связи с художественною типичностью образов именно и есть признак силы таланта.

Нужно сказать еще о кажущемся поэтическом даре. „Не раз в жизни—говорит Полонский—встречали мы людей, которые писали любовные стихи в тот период своей молодой жизни, когда они страстно были влюблены, встречали мы и таких, которых вдохновляло тяжкое горе, которое посетило их. Смерть любимой женщины, изгнание, заточение, болезни, потеря состояния и т. под. Стихотворения таких людей часто поражают нас своей теплотой и своей искренней задушевностью, но никогда не подскажут вам, что авторы их призваны быть поэтами—это все излияния души, но не творчество. Тургенев когда-то по поводу присланных ему одной дамой стихотворений одного из несчастных заключенных говорил мне: „ведь вот и заключен был, и на себе все это испытал, а отчего же поэты, которые ничего этого сами не испытали, выражали чувство заключенного сильнее и даже с большею правдой?“ и при этом напомнил мне стихотворения: Фета—„Узник“, Лемонтова—„Молча сижу под окошком темницы“ и Пушкина—„Сижу за решоткой в темнице сырой“ или, наконец, Байрона—„Шильонский узник“. Очевидно, в случае quasi-поэтических произведений изображено лишь испытанное автором в действительности состояние, не достает богатства и пластичности фантазии, автор как бы прикреплен к единичному случаю. Между тем поэты могут даже „создавать чувство и страсть, которых сами они никогда не испытывали в действительности, но пережили их в своем воображении (зная людей, их страсти, их горе, их радости и страдания). Если бы этого не было, то Шекспир должен бы был страшно ревновать, чтоб написать Отелло, или сам испытать чувства убийцы-тирана, чтоб написать Ричарда III, а Пушкин должен был непременно сидеть в темнице, когда писал „Сижу за решоткой в темнице сырой“. [1])

---

[1]) Я. П. Полонский О законах творчества. Рус. Вестн. 1892, май, стр. 39. Автор, говоря о творческой силе фантазии в искусстве, не забывает сказать о важной роли той же силы и в науке: „служа ученым —говорит Полонский—фантазия создала молекулы, атомы, эфир, и по немногим сохранившимся в пластах земли остаткам костей и отпечатков

Как бы своеобразна ни была творческая комбинация, все же элементы, из которых она создана, происходят не только из *опыта личного, но и исторического* (унаследованного), и таким образом поэтическое творчество подчиняется *закону традиции*. Закон этот справедлив как в отношении художественного, так и научного творчества. Произведения напр. Шекспира или Дарвина не были неожиданностью: они подготовлены трудом предшествующих поколений. Здесь мы видим силу традиции или унаследования культурных приобретений следующею генерацией от предшествующей; значение традиции огромно, ибо только благодаря ей *новая генерация* получает возможность подвинуть вперед прогресс научной и художественной мысли и идеала. Не только сюжеты, но и *форма* произведений являются продуктом такого постепенного исторического развития; так напр. поэмы Гомера написаны гекзаметром, т. е. размером эпоса; этим же размером пользовались и эпические продолжатели Гомера, так как уже установилась связь или ассоциация между эпическим содержанием и настроением и формою гекзаметра; лирическое же вдохновение, как особое, нуждалось в особой форме, каковою явился пентаметр, и т. д. [1]) Таким образом современное богатое разнообразие стихотворных форм лишь постепенно вырабатывалось; из этого унаследованного разнообразия современный поэт вы-

---

листвы создала допотопных животных и первобытные папоротниковые леса... Гипотеза ученого есть плод не только логических соображений и выводов, но и фантазий. Никто никогда не видел и не взвешивал, даже не ощущал эфира, а между тем такая гипотеза необходима для объяснения разных физических явлений. Сила поэта есть та же фантазия" (l. c стр. 43, 45).

[1]) Еще Гораций в Послании к Пизонам (De arte poëtica) обратил внимание на соотношение между стихотворною формою и типом поэтического произведения, см. К. Гораций Флакк в переводе и с объяснениями *А. Фета* (1883) стр. 456—457 (стихи 73—82).—В одном русском старинном учебнике так охарактеризованы некоторые стопы по отношению к производимому ими впечатлению: *„Ямбы* гораздо величественнее других стоп, и идут как бы в гору; *Хореи* гораздо нежнее, и идут как бы с горы припрыгивая; *Дактили* будто бы пляшут, а *Анапесты* переваливаются". (М. Меморский Новая российская грамматика в вопросах и ответах, приспособленная к понятиям юношества, с присовокуплением правил поэзии. М. 1838[4]).

бирает, отчасти безсознательно, *по аналогии*, форму наиболее соответствующую его поэтическому замыслу, и вместе с тем, ища выражения для своих новых художественных образов, может вызывать дальнейшее развитие формы, и—весьма благодарная тема для будущего исследователя показать соотношение разных стихотворных форм с различием поэтического сюжета и настроения. Для иллюстрации явлений традиции в области *сюжета* укажу в новой русской художественной литературе на случаи художественной обработки старых религиозно-нравственных легенд, как напр. Кающийся грешник гр. Л. Н. Толстого, Аскалонский злодей Лескова, Сказание о гордом Аггее Всев. Гаршина и т. п. Отмечу еще одну любопытную параллель из старо-греческого и византийского романа для тургеневской „Песни торжествующей любви". В старо-греческом романе любящий обращался с мольбою и приношениями к Эроту и Афродите; в романе византийско-христианском языческие боги видоизменяются в демонов соблазна; к последним с помощью магии и прибегает любовник, отвергнутый христианской девственницей. [1]) В названном произведении Тургенева Муций, чтобы достигнуть обладания Валерией, существом прекрасным и чистым, едет в Азию, где и научается всяким волшебствам, чтобы затем с помощью их действовать на Валерию. Сказанное нами о роли традиции и личного элемента в поэзии относится, конечно, и к другим родам искусства. И в науке те или другия учения под-час имеют не менее длинную историю. Так, напр., первые задатки или зародыши дарвинизма встречаем, хотя и в ребяческой форме, в дошедших до нас отрывках учения греческого философа Эмпедокла.

Остановимся еще несколько на *традиции в области народной словесности*. Для понимания ея важно помнить, что все разнообразие произведений народного творчества тесно связано и как бы сливается с народною жизнью: былины—это выражение национального самосознания, пословицы—долговременный плод житейской и исторической опытности, песни (хороводные, свадебные и пр.) тесно связываются с разными моментами крестьянского быта, крестьянского житья-бытья. Потому-то и сохраняется в памяти народной масса созданий, под-

[1]) См. А. Н. Веселовский, академик. Из истории романа и повести. Вып. I. Греко-византийский период. Спб. 1886, стр. 37.

час идущих от глубокой старины. Ибо память народная должна представлять аналогию с памятью отдельного индивидуума, так как народ состоит из индивидуумов. А отдельным индивидуумом то лучше помнится, что закреплено большим числом разнообразных ассоциативных уз, особенно если при образовании ассоциаций привходило более или менее сильное участие чувства. Таковы именно создания народного творчества. Случалось ли вам слышать духовные стихи; они поются напр. на поминках, т. е. среди обстановки, которая вызывает в вас особое настроение. На вас действуют не просто слова, но вместе и напев. Возьмете ли вы пословицы, они опять-таки в действительности являются не изолированными, как это имеет место в сборниках, но высказываются в отношении того или другого житейского случая и с выражением. И так, мы убеждаемся, что произведения народного творчества, составляяя духовную атмосферу простого народа, сливаются с его жизнью, переплетаясь с нею множеством ассоциативных связей. После сказанного не трудно почувствовать их огромное значение для народа и вместе с тем понять причину их устойчивости (в связи с их более или менее частою повторяемостью).

Устанавливая основное различие между творчеством поэтическим и научным, мы начали с элементов—ощущений, представлений и понятий, идя от более простого к более сложному, и показали, как из различия характера элементов проистекает различие целых построений. Но вместе с тем нельзя забывать, что движущая духовная сила при этом одна и та же, и вполне естественно, что оба ряда умственных процессов—поэтический и научный, как два способа постижения истины (поскольку, конечно, последняя доступна человеку), должны представлять не мало взаимно соответственных положений. Я не рискую, кажется, ошибиться, если скажу, что для всякого решительно положения в области одного творчества можно указать соответствующее положение в сфере другого творчества.

Мы уже видели одинаковую необходимость и важность закона традиции для той и другой творческой деятельности. Возьмем еще для параллельного разсмотрения основной *логический* закон нашей мысли *–закон тожества* и покажем, как этот закон модифицируется (видоизменяется) соответственно образной или же отвлеченной форме мысли.

В науке имеет весьма важное значение установка терминов, так чтобы с известным термином постоянно соединялось одно строго определенное значение или понятие (A=A, т. е. чтобы A всегда принималось в том смысле, в каком было принято в начале). Таким образом в науке, представляющей преобладание абстракции, понятия являются известным образом определенными и обозначенными и затем уже должны приниматься в этом раз установленной виде. Закон тожества имеет силу во всех науках, как наиболее конкретных, так и в наиболее абстрактной — математике. Напр., в алгебре предварительно обозначают произвольно буквами величины, которые должны войти в уравнение, но раз обозначена величина известною буквою, то эта буква должна уже в течение всего хода вычисления сохранять то значение, которое было дано ей при начале действия.

В области поэзии закон тожества касается верности образа самому себе. Напр. Шекспир, создавая тип Отелло, представлял в своем воображении его типичные черты, и затем, ставя его в те или другие положения, должен был всегда воображать тот же самый тип, — тип должен оставаться верен самому себе. Писатели иногда предварительно устанавливают для себя основные черты типа в форме dossier. Так напр. поступал Шпильгаген, Тургенев. Вот что разсказывает английский писатель Генри Джемс со слов Тургенева о способе писания последним своих произведений. „Первою задачею в его творческой деятельности было проверить, на сколько ему самому понятны избранные им типы; с этою целью он писал краткие биографии каждого из своих героев, в которых исчислял все, что они испытали в жизни и как поступали при известных обстоятельствах. Имея в руках подобные документы, Тургенев уже приступал к делу; если избранные им лица еще ничего не совершили в жизни, то он сам заставлял их поступать так или иначе, как бы предугадывая, как они направят свою жизнь при основных чертах их различных характеров". [1]) Вероятно, каждый писатель предварительно, по крайней мере в уме, должен установить признаки для своего героя, чтобы затем в своем романе или повести соблюсти выдержанность его характера.

---

[1]) См. Новое Время от 17 окт. 1897, в отделе фельтона.

Представив соотношение между творчеством поэтическим и научным, мы можем теперь с большей подробностью остановиться на творчестве поэтическом—на его произведениях, их составных частях и особенно на словесной стороне. Поэтическое творчество представляет разнообразие жанров; из них мы выберем для разсмотрения наиболее простой, напр. жанр разсказа или повести. В произведениях этого рода можно подметить следующие составные элементы: *пейзаж*, *характеристика*, *разсказ и разговор*, и в каждом из этих элементов художник заботится о возможной образности. Что касается пейзажа и характеристики, то в сущности пейзаж в художественном произведении есть тоже характеристика,—характеристика природы. Да что такое и разсказ? Если характеристика есть изображение лица, пейзажа или события в данный момент, то разсказ есть описание того, как развертывалось событие, т. е. характеристика во времени. Остается *разговор*. Это—элемент общий у разсказа и драматического произведения, с тем однакож отличием, что в драматическом произведении это—главный и даже, можно сказать, единственный элемент (не считая технических приемов драматического искусства). Чтобы представить образнее разговор, писатель изучает речь того круга, к которому принадлежит выводимое лицо, обращая при этом внимание на его интонацию, жесты и пр. После сказанного выходит, что все разсмотренные нами элементы разсказа по своему внутреннему характеру и по особенностям художественного их выражения могут быть соединены в две группы: А) характеристика и разсказ и Б) разговор.

Мы разложили разсказ на его более крупные составные части, которые можем назвать *морфологическими*. Но, ведь, напр. собрав в комнате ряд тех предметов, которые должны составить ее обстановку, вы можете их расположить самым различным образом; при этом из большого числа комбинаций не все окажутся удобными для вас и из всех удобных не все будут красивы. Конечно, вы будете стараться найти наиболее удобную и вместе наиболее изящную комбинацию. В поисках за таким расположением вам, пожалуй, не раз придется переменить разстановку. Одним легко дается решение таких задач, другим же—с значительным трудом и с меньшей успешностью. Подобным образом и писатель старается расположить элементы

своего произведения в наиболее удобном для читателя виде и вместе наиболее красивом, чтобы главные и второстепенные части его произведения образовывали одно гармоническое целое,— но это уже дело художественного таланта. Для иллюстрации сказанного я остановлюсь на начальных главах романа „Рудин". В этом романе много действующих лиц и автору предстояла не легкая задача познакомить с ними читателя. Эту трудную задачу Тургенев выполнил с особенным блеском: ему удалось в первой же главе с большою простотою и естественностью ознакомить читателя более или менее со всеми ими (кроме Рудина, который появляется в конце второй главы). Дело происходит так, что Александра Павловна Волынцева отправилась в деревню навестить больного мужика. Но ей в это утро задались встречи, и читатель знакомится постепенно с группою лиц; из разговоров Александры Павловны с ними он отчасти судит о некоторых отсутствующих лицах. Нас отвлекло бы в сторону, если бы мы более подробно остановились на этом вступлении к роману, можно только прибавить, что большое удовольствие получит тот, кто вздумает не только со стороны содержания, но и эстетики формы разобрать начальные две главы романа „Рудин".

От морфологических частей художественно-литературных произведений перейдем к более мелким элементам — *словам*. Предполагая сравнительно малое научное знакомство читателя с вопросом о человеческом слове, я остановлюсь на этом вопросе с большею подробностью и прежде всего постараюсь разъяснить огромное значение человеческого слова в прогрессе мысли.

Основной процесс нашей мысли есть классификация, и эта деятельность ума находит себе выражение в словах нашей речи. Для иллюстрации возьмем пример из русского языка, положим—названия ягод: *костяника*, *клубника*, *земляника*, *ежевика*; они оканчиваются на *-ика* и кроме того содержат в корне обозначение признака. Предположим теперь, что мы впервые увидели черные ягоды: спрашивается, какое составим мы для них название по аналогии с предшествующими. Прежде всего это название будет содержать указание на поразивший наше внимание цвет; но черные предметы могут быть весьма различны, а потому мы должны указать тот класс, к которому

принадлежит данный предмет, а для этого прибавляем суффикс *-ика*: „черника“. Вот какую важную роль играют суффиксы в названиях предметов. Из приведенного примера видно, как успехи классифицирующей мысли необходимо соединяются с развитием речи.

При столь важном значении слова в нашей умственной жизни, понятно будет то значительное влияние, которое должно было оказывать слово на развитие философской мысли. Наши представления могут быть сведены к двум крупным категориям: а) бытия или предметы и б) движения или действия. Этому различию представлений соответствует различие и в речи: а) существительные и б) глаголы. Возникновение этих двух грамматических различий, надо думать, восходит к глубокой древности, так как различия эти находим в языках даже самых грубых дикарей. Различие наших представлений в форме бытия и действия послужило основанием в древней философии двум течениям философской мысли, при чем мог отчасти влиять и грамматический момент. Я говорю о философском учении Парменида и Гераклита. Парменид основным в мире считал бытие, бытием считал он и мысль („бытие есть мысль“—говорил он), словом—основу всего он представлял в форме бытия; Гераклит, напротив, видел только изменение: *πάντα ῥεῖ* („все течет“)—говорил он. По поводу этих двух учений я бы сказал: одно учение имело, так сказать, характер именного представления, другое—глагольного. Было бы уклонением в сторону говорить о многих других вопросах философской мысли, могущих получить новое освещение со стороны науки о языке, как-то: учение Платона об идеях, учение Аристотеля о категориях, номинализм и реализм схоластической философии, категории в философии Канта, вопрос об идее времени и пространства, и др.; я ограничиваюсь простым упоминанием об этих вопросах.

Теперь спросим себя, могут ли существительные и глаголы быть вполне достаточными для словесной живописности? С помощью этих категорий в нашем уме вызываются только общие и довольно неопределенные представления, напр. „ветер дует“. Чтобы придать им большую определенность, нужно указать какой-нибудь характерный признак или признаки предмета и действия, напр. „сильный ветер порывисто дует“. Вы видите, какую важную роль играют для живописности или образности

представлений прилагательные и наречия (в роли которых иногда выступают также причастия и деепричастия). Благодаря прилагательному определеннее обрисовывается предмет, а благодаря наречию—действие, т. е.

прил.: сущ.=нар.: глаг.

Вот почему поэты весьма часто обращаются к этим именно частям речи.

Весьма интересно в этом отношении замечание нашего писателя Григоровича в его литературных воспоминаниях. При самом начале своей литературной деятельности он написал рассказ *Шарманщики* и читал его Достоевскому. По прочтении фразы: когда шарманка перестает играть, чиновник из окна бросает пятак, который падает к ногам шарманщика. „Не то, не то,—раздраженно заговорил вдруг Достоевский,—совсем не то! У тебя выходит слишком сухо: пятак упал к ногам... Надо было сказать: пятак упал на мостовую, *звеня* и *подпрыгивая*“... Замечание это,—помню очень хорошо,—было для меня целым откровением. Да, действительно: *звеня* и *подпрыгивая* выходит гораздо живописнее, дорисовывает движение. Художественное чувство было в моей натуре; выражение: пятак упал не просто, а *звеня* и *подпрыгивая*,—этих двух слов было для меня довольно, чтобы понять разницу между сухим выражением и живым художественно-литературным приемом“. [1]) В приведенном примере Григоровича живописность глаголу придана деепричастием (т. е. глагольным наречием).

Приведу еще для иллюстрации сказанного отрывок из картины сада в повести Тургенева—„Три встречи“ (прилагательные и наречия отмечаю курсивом):

> *Молодые* яблони кое-где возвышались над поляной; сквозь их *жидкие* ветви *кротко* синело *ночное* небо, лился *дремотный* свет луны; перед каждой яблоней лежала на *белеющей* траве ея *слабая, пестрая* тень“. (VI 279, изд. 1883 г.).

Благодаря таким эпитетам или определениям вместо общего выступает индивидуальность, вместо отвлеченного—живое. А

---

[1]) Р. М. 1893, № 1, стр. 7.

задача художника — именно живо или образно передать картину. Конечно, краски при этом должны быть наложены верные, соответствующие действительности. В отличие от поэзии, в прозе-науке, благодаря преобладанию абстракции, обыкновенно случайные черты, которые под-час драгоценны для поэзии, устраняются, берется общее. В связи с этим проза-наука заботится не о живописности, а о точном выражении понятий и обобщений, устанавливаемых путем строго-методического исследования.

Расположение к эпитетам, в целях образности, имеет место не только в *личной*, но также и в *народной* поэзии. Но есть между ними в этом отношении некоторая разница. В народной поэзии преобладают излюбленные, неизменные эпитеты (напр. берег—крутой, лес—дремучий, земля—сырая, песок—желтый, море—синее и т. п.), что вероятно зависит от того, что народная поэзия в ходе традиции стирает индивидуальные черты. Не то в личной поэзии. Здесь поэт, стараясь передать не общий характер, но индивидуальность, не может ограничиться постоянными эпитетами, здесь необходимо является разнообразие. [1])

Другим важным средством живописной образности поэзии служат сравнения и матафоры, конкретные образы которых рельефнее передают поэтическое настроение, а читатель живее может его почувствовать, переходя от знакомого образа, взятого для сравнения, к соответствующему настроению. В самом деле, читатель интенсивнее почувствует, сознав, „что этот утес, на груди которого ночевала *золотая тучка* и оставила *влажный*

---

[1]) Укажу кстати на одну замеченную мною характерную особенность стиля Тургенева—склонность к сложным эпитетам; в произведениях Тургенева нередки такие выражения, как: „*золотисто-прозрачная* зелень орешников и рябин“ (II 247), „рябины, осыпанные *ярко-пунцовыми* гроздьями“ (VI 100), „березовые рощи своими *округленно-зубчатыми* верхушками“ (II 130), „*зол тисто-жолтый* луч“ (II 456), „в глубокой, *нежносияющей* вышине“ (ib.), и пр. Очевидно, художник для передачи подмечавшихся им тонких особенностей природы не мог довольствоваться обыкновенными простыми эпитетами и потому создавал новые—сложные. На этом примере мы видим и значение писателей в обогащении родного литературного языка. Отмеченная особенность языковой образности встречается у Тургенева также при характеристике лиц, напр. „*спокойно-задумчивое* выражение лица“ (II 268), „с *молочно-белесоватыми* глазами на *избура-красном* лице“ (VIII 154) и др.

след в его морщине или заставила плакать—это не утес, а человек одинокий и скучающий, а эта *тучка*—мимолетная, ветреная любовь, которая так нежданно посетила его и также нежданно навсегда его покинула. Этот *дубовый листок*, оторвавшийся от *ветки родимой* и увядающий—это каждый из нас, оторвавшийся от своей родины, увядший и для чужеземной красоты нисколько не занимательный". [1])

Наша речь является не только выразителем поэтических идей и образов, но и сама может как бы подсказывать поэту способ изображения, как иногда может обусловить направление мысли ученого. Поясню примером. Человеку вполне свободному мы говорим: „вы—вольная птица". Этот же образ по контрасту может возникнуть в фантазии поэта при идее об узнике, как это имеет место в стихотворении Пушкина:

Сижу за решоткой в темнице сырой.
Вскормлённый на воле орел молодой,
Мой грустный товарищ, махая крылом,
Кровавую пищу клюет под окном.

Клюет и бросает, и смотрит в окно,
Как будто со мною задумал одно.
Зовет меня взглядом и криком своим,
И вымолвить хочет: „давай улетим:

Мы *вольные птицы*; пора, брат, пора!
Туда, где за тучей белеет гора,
Туда, где синеют морские края,
Туда, где гуляем лишь... ветер да я!.."

Мы говорим, когда нами овладевает то или другое чувство, что мы „волнуемся". Это выражение дало многим поэтам толчок к изображению чувствований под видом волн, то приливающих, то отливающих, как напр. в известных стихотворениях гр. А. К. Толстого.

Художник-писатель, желая изобразить предмет, который живою картиною представляется его воображению, старается представить его при помощи слова так, чтобы у *другого* при чтении в воображении так же картинно возсоздался тот же

[1]) Подонский, l. c. стр. 46.

предмет (это—*социальный* момент в искусстве, присущий и науке). Но как бы ни развиты были средства выражения, природа и внутренний мир человека гораздо сложнее, вследствие чего ни поэт, ни ученый не могут дать изображения вполне равного изображаемому объекту. „Подросток" Достоевского признается, что „внутри безмерно больше остается, чем то, что выходит в словах". [1]) Кроме того, речь представляет собою душевную деятельность, посредством которой одно лицо может сообщить другим свои идеи, но при этом в уме слушающих самостоятельно возникает под влиянием слышимого соответствующее течение представлений, у каждого *своеобразно*, в зависимости от хода его личного развития, при чем могут вызываться и некоторые побочные мысли. Читаемое или слушаемое художественно-литературное произведение *особо возсоздается в уме каждого*. Искусство, следовательно. не *заражает*, а только дает толчок к самостоятельной духовной деятельнооти у воспринимающих. или созерцающих художественное произведение. [2]) При таких условиях, поэт не домогается

---

[1]) Исходя из фактов этого рода, некоторые исследователи говорят о „муках слова" или „борьбе со словом", как необходимом признаке художественно-литературного творчества (см. А. Г. Горнфельд Муки слова, в Сборнике журнала „Русское Богатство" за 1899 г., стр. 73—110; Ф. Батюшков В борьбе с словом, Ж. М. Н. Пр. 1900, февр.). Мы не можем согласиться с этим воззрением. Конечно, мы допускаем, что бывают случаи, когда приходится испытывать затруднения в речи, но это не общее явление, а частное: так, напр., если ваша мысль не сложилась еще и не ясна, а между тем вы хотите придать ей определенность выражения, то понятно, что вы будете испытывать муки слова и не будете довольны словесным выражением. Потому-то некоторые произведения, подобные Фаусту или Евгению Онегину, писались годами и десятилетиями, так как чуткие поэты не ускоряли созидания своих образов. Кроме того, могут быть минуты вдохновения и минуты, когда нет вовсе вдохновения. Понятно, что в последнем случае при творчестве будут испытываться муки слова. И так, разсматриваемая черта не имеет характера необходимости, она—случайная, при чем может встречаться как в сфере поэтического творчества, так и научного, равно как и при повседневном разговоре.

[2]) Черта „заражения" в качестве характерной для произведений искусства выдвинута гр. Л. Н. Толстым в его разсуждении об искусстве. Не говоря о том, что едва ли это понятие приложимо ко всем искусствам (напр., в чем состоит заражение при созерцании изящной вазы,

абсолютной исчерпывающей полноты, но старается улавливать в изображаемом мире такие *частные характерные черты*, по которым бы легче всего вызывалось в воображении читателя то целое, которому принадлежат эти частные черты." Таким образом поэты с древнейших времен по необходимости обращаются к *символизму* в своих художественных произведениях. Символизм, заложен в самой сущности нашей речи, представляющей как бы сочетание понимания и вместе непонимания, т. е. понимание говорящего никогда не может с точностью передаться слушающему, так как у последнего возникает собственное понимание путем самостоятельного психического акта, необходимо имеющее свой оттенок. После сказанного странными должны казаться попытки поэтов-символистов, которые как бы недовольны обычной символичностью речи и желают особой неясной, трудно отгадываемой символичности. Решительная критика подобного рода новейших течений в изящной литературе и искусстве принадлежит перу гр. Л. Н. Толстого в его замечательном разсуждении „Что такое искусство?", к которому я и отсылаю читателя. [1]) Иное дело—тот натуральный, здоровый символизм, который принимается и гр. Л. Н. Толстым и в изобилии украшает его художественные произведения. Великий писатель с такою чуткостью находит, по-видимому, мелкие черты, которые однакож пробуждают в воображении читателя ярко образ целого. „Никакой мелочью нельзя пренебрегать в искусстве—говорит Л. Н. Толстой—потому что иногда какая-нибудь полуоторванная пуговица может осветить известную сторону жизни данного лица". Только нужно, чтобы при этом

красивого памятника и пр.?), даже и по отношению к поэзии в ее разных видах нельзя признать вполне правильность такой характеристики, так как, читая поэтическое произведение, мы можем относиться к нему сознательно и самостоятельно, а не представлять из себя какого-то объекта, подвергающегося заражению; мы иногда даже совершенно отрицательно относимся к читаемому произведению. Если и согласимся признать „заражение" (термин, очевидно, позаимствованный из медицины), то все же это не будет исключительный признак поэтического творчества, потому что такое „заражение" имеет место и в сфере науки: разве мы не видим заражения разными научными и философскими теориями.

[1]) Ср. еще, между прочим, Elster E., Prinzipien der Litteraturwissenschaft I (1897), стр. 409, 411—413.

все усилия „были направлены исключительно на внутреннюю сущность дела, а не отвлекали внимания от главного и важного к частностям и пустякам, как это делается сплошь и рядом“.[1])

Мы уже говорили о тесной связи научной и поэтической мысли с словом. Укажем теперь на попытку, так сказать, *грамматического истолкования* произведений художественного творчества, впервые выраженную профессором Харьковского университета А. А. Потебнею,[2]) а теперь поддерживаемую и развиваемую академиком Д. Н. Овсянико-Куликовским. Взгляды последнего были изложены в его брошюре „Язык и искусство“ (Спб, 1895); в ней автор в своем суждении исходит из наблюдения над мыслью и речью ребенка; приведу его собственные слова:

„Ребенок, впервые увидевший стеклянный шар, назвал его „арбузиком“. В этом акте речи проявился довольно сложный психологический процесс—сравнения вновь полученных впечатлений (от стеклянного шара) с другими, полученными раньше (от арбуза), и новая, неизвестная вещь была объяснена при помощи представлений, связанных со словом „арбузик“..... Здесь „арбузик“ не только *слово*: это целое *предложение*, в котором подлежащее (сумма впечатлений от шара) не выражено, а выражено только то, что привлечено для объяснения (для апперцепции) подлежащего, именно—представление арбуза. Это представление стало *сказуемым* подразумеваемого подлежащего. В результате получилось предложение, которое назовем *одночленным* и которое представляет собою простейшую архаическую форму обыкновенного грамматического предложения“ (стр. 16—17).

„Не трудно теперь показать, что в таком слове-суждении, в роде вышеразсмотренного „арбузик“, усматриваются основные, типические черты художественного произведения. И в самом деле: в одночленном предложении отношение *представления* (арбузик) к *значению* (шар) вполне совпадает с отношением *образа* к *идее* в художественном произведении. Любой художественный образ—Гамлет, Лир, Отелло, Скупой Рыцарь Пушкина, Плюшкин, Манилов, Чичиков, Базаров и т. д.—был для самого художника тем *представлением*, посредством которого художник апперцепировал известную идею. Шекспир создал образ Отелло для апперцепции идеи ревности, подобно тому как ребенок вспомнил и сказал „арбузик“ для апперцепции шара“ (стр. 17—18). „Стеклянный шар—да это арбузик“ сказал ребенок. „Ревность—да это Отелло“, сказал Шекспир. Ребенок — худо-ли, хорошо-ли,—объяснил самому себе шар,

---

[1]) Сергеенко, С. В. 1898, авг.-сент., стр. 61.

[2]) А. А. Потебня Из лекций по теории словесности. Харьков. (1894) стр. 10.

Шекспир отлично объяснил ревность сначала самому себе, а потом уже всему человечеству" (Стр. 19—20).

Вот сущность упомянутой грамматической теории поэтического творчества, как ее изложил акад. Овсянико-Куликовский. Я полагаю однако, что теория эта может приниматься только в смысле аналогии или сравнения, но никак не по существу. Дело в том, что термин „подлежащее" у автора в одном и том же разсуждении является в двух разных смыслах: в произвольно принимаемом (т. е. в смысле замысла) и затем в общеупотребительном. Оттого-то, в конце концов, разсуждение и способно к противоречию: в самом деле, если подлежащее есть замысл, остающийся в уме говорящего, то значит все наши предложения, хотя бы они и содержали подлежащее и сказуемое (в общеупотребительном смысле), должны быть по теории автора только сказуемыми, т. е. выходит, что мы говорим одними только сказуемыми, сохраняя про себя подлежащие, что не согласно с действительностью. Далее, если обратимся к другим искусствам, то и там встретим замысл и самое произведение, при том же отношении между ними, как и в поэтическом творчестве. Но если в поэтическом творчестве мы имеем дело с словесными выражениями и с первого раза можно задуматься над оригинальной теорией, то ведь другие искусства имеют своим средством уже не человеческое слово, а иные способы для выполнения художественного замысла; да, наконец, всякий жизненный труд, пока он не стал бессознательно механическим, состоит из замысла и его выполнения. Ко всему этому, очевидно, грамматическая теория не применима.

Мы довольно подробно разсмотрели языковые средства, которыми пользуется поэзія. Перейдем теперь к тому неиссякаемому источнику, откуда почерпаются материалы для художественных произведений. Я говорю о мире действительности, о действительной жизни, откуда и все почерпают свои впечатления. Художник только силою своего творчества придает им наибольшую характерность или типичность. Эта общность источника восприятий содействует тому, что художественное произведение будит или шевелит в душе воспринимающего родственныя представления и чувства, и является таким образом связующим звеном между художником и воспринимающим

И дорожащий истиною художник не должен менять изучение действительности на придумывание под влиянием поспешности, побуждаемый тщеславием, стремлением к большему заработку и т. п. „Произведение поэта—замечает в одной из своих критических статей Тургенев—не должно даваться ему легко и не должен он ускорять его развитие в себе посторонними средствами. Давно уже и прекрасно сказано, что он должен выносить его у своего сердца". Нередко случается, что в конце жизни у художника слабеет наблюдательность, он перестает изучать действительность, живя миром воспоминаний, и его образы, не освежаемые новыми наблюдениями, становятся неполными и бледнеют, поэт исписывается и повторяется, а придумывание не может заменить действительной жизни и не послужит, конечно, к выгоде произведения.

Наблюдение и изучение действительности, представляемой природою и внутренним миром человека, столь важное для художника, не менее важно для каждого человека, ибо мир действительности является первым источником нашего знания и эстетического чувства. Разве, напр., то или другое состояние природы не отражается на нашем душевном настроении. Пребывание в лесу в летний ясный, безоблачный день располагает к радостному настроению. Но вот после ясных летних дней выпал сумрачный, денек и пахнуло осенью,—у вас является уже грустное настроение, вам кажется, что и в жизни вашей уже наступает осенняя пора, и т. п. Усталую душу человека природа успокаивает своею красотою, соединенною в то же время, так сказать, с непорочностью и чистотою. Прелесть растительного ковра, лес, журчание ручья, тихая гладь воды, чистота и аромат воздуха, лазурный свод неба, сияние солнца, все то разнообразие картин, передать которое силятся художники,—все это располагает к чистому душевному настроению. Благодаря разнообразию природы, каждый может встретить в ней то, что более подходит к его душевному складу, что более может его успокоить. И в художественной литературе отводится не последнее место изображению пейзажа, особенно часто в качестве фона к настроению действующих лиц. Внутренний мир человека художники познают также подобно всем нам, т. е. через наблюдение над самими собою и другими.

Таким образом, указываемое изучение действительности должно дать опору для критической оценки художественно-литературных произведений в отношении их художественной правдивости. Что же касается эстетической оценки их формы, то для этого требуется развить свой вкус на лучших образцах. Плохіе образцы должны вести лишь к порче вкуса. Если бы мы, вместо того чтобы развивать литературный вкус в нашем юношестве на чтении лучших произведений ближайшей нам эпохи, стали бы их держать на изучении произведений поэтов XVIII в., то разумеется кроме порчи вкуса ничего не получится, не получится и опоры для оценки красоты современных художественно-литературных произведений.

При оценке художественно-литературных произведений кроме содержания и формы необходимо обращать внимание на отношение самого автора к выводимым им типам и явлениям жизни. Как добрый учитель заботится о наилучшем своем воздействии на питомцев, так и поэт-писатель невольно выражает лучшие стороны своего существа, свои лучшие идеи и стремления, благодаря чему художественно-литературные произведения оказывают гуманизирующее влияние на общество. Это не мешает конечно писателю выводить в своих произведениях также пошлости и ужасы, встречающиеся в жизни, но так, чтобы при этом изображаемое возбуждало смех или негодование, если это пошлость, и—чувство жалости и страха, если изображаемое трагично. Надо отдать справедливость нашим лучшим писателям, благородной возвышенности их художественно-литературной деятельности. Кому не известно огромное культурное влияние, произведенное у нас поэзиею Пушкина и Гоголя, Записками Охотника Тургенева, Мертвым Домом или Преступлением и Наказанием Достоевского, драмою из темного царства Островского и т. д. Иностранная критика давно уже отметила ту важную культурную роль, которая выпала на долю художественной литературы в истории русской жизни. Вот как высказался об этом французский писатель Мельхиор-де-Вогюэ, тонкий ценитель наших лучших писателей:

„Еслиб вы знали, как читают поэтов там, в России! Что для нас не более как баловство, предмет роскоши, для них составляет насущный хлеб. Это золотой век для великой литературы". [1])

[1]) Иностранная критика о Тургеневе, 1884, стр. 68.

В заключение нельзя не пожелать, чтобы молодые представители русского искусства и русской художественной литературы хранили и развивали добрые заветы своих знаменитых предшественников и чтобы истинное искусство и истинная наука в своей дружной работе более и более содействовали облагорожению человека, помогая ему приближаться к высшему идеалу.

IV. Разбор художественно-литературных произведений.

„Хорь и Калиныч",

разсказ И. С. Тургенева.

При разборе художественного произведения следует обращать внимание на две стороны—внешнюю и внутреннюю или, что то же, на *форму* произведения и на его *содержание*. Такой способ разсмотрения аналогичен с разбором явлений языка, представляющих также внутреннюю и внешнюю сторону, —мысль (смысл, значение) и звуковое выражение. Характеризуя форму нашего разсказа наиболее общим образом, мы можем назвать ее *субъективною* (т. е. автор ведет разсказ от себя), как это можно заметить вообще о Записках Охотника. Обратимся к конструкции разсказа.

Разсказ начинается этнографическим замечанием, что при переезде из Орловской губернии в Калужскую невольно поражаешься разницей между породой людей в той и другой губернии; автор дает затем и сравнительную характеристику орловского и калужского мужика, орловской и калужской деревни, орловской и калужской природы. Относительно всего калужская губерния превосходит орловскую. Действие разсказа происходит в жиздринском уезде калужской губернии, куда автор заявился в качестве охотника. Здесь сошелся он в поле и познакомился с одним мелким помещиком и страстным охотником, Полутыкиным, а через этот случай с его оброчным мужиком—Хорем и крепостным—Калинычем, другом Хоря.

Весь разсказ представляет художественную и всестороннюю характеристику этих двух крестьянских типов и полон этнографическо-бытового элемента, правда нисколько не в ущерб художественной форме произведения,— и на изображение всего этого автору потребовалось не более полутора десятка страниц. Не мудрено, что на „Хоре и Калиныче“ основывались надежды Белинского на будущность Тургенева.

Знакомство с помещиком Полутыкиным на охоте представляет завязку разсказа. Полутыкин пригласил автора переночевать к себе. Предварительно они заходят к Хорю, чтобы велеть запречь себе лошадь. Автор описывает внешний вид, расположенной посреди леса усадьбы Хоря, а также внутренность избы; самого Хоря дома не было, а только его сыновья. Лошадь запряжена, охотники покатили и через полчаса уже въезжали на двор господского дома. За ужином автор разсказа справляется у г. Полутыкина относительно Хоря, и тут слегка вырисовывается эта личность в соотношении с помещиком и притом так, что читатель заинтересовывается ею. На другой день автор с г. Полутыкиным опять отправились на охоту. Проезжая через свою деревню, г. Полутыкин вскричал Калиныча, который обыкновенно сопровождал барина на охоту. При этом случае обрисовывается личность Калиныча. На следующий день г. Полутыкин принужден был отправиться в город по делу с соседом, который запахал у него землю и на запаханной земле высек его же бабу; на охоту поехал автор разсказа один и перед вечером завернул к Хорю. Таким образом удачно придуманный предлог (при чем автор одною фразою подчеркнул целое явление крепостной эпохи) дал возможность автору разсказа побеседовать с Хорем без г. Полутыкина. Теперь Хорь ярко выступает в разсказе, вырисовываются его планы и семейный быт, и читатель еще более им заинтересовывается. И автор сам настолько увлекся этим типом, что остался у Хоря переночевать. На другой день ему удалось видеть вместе Хоря и Калиныча, который зашел к своему другу Хорю. Изображение двух приятелей вместе служит как бы завершением характеристики. Таким образом в небольшом разсказе Тургенева личности Хоря и Калиныча *вырисовываются не сразу, а в несколько приемов, и притом так, что с каждым разом интерес возбуждается к дальнейшему.*

Как на особенность в построении разсматриваемого разсказа, нужно указать на *прием контраста*. Выведенные здесь личности Хоря и Калиныча являются противоположностями. Приведу отрывок из характеристики, которую дает сам автор: „Оба приятеля нисколько не походили друг на друга. Хорь был человек положительный, практический, административная голова, рационалист; Калиныч, напротив, принадлежал к числу идеалистов, романтиков, людей восторженных и мечтательных. Хорь. . . .“ и т. д.,—идет последовательный ряд антитез. Надо заметить, что прием контраста встречается и в некоторых других разсказах и повестях Тургенева. В Записках Охотника таков, напр., разсказ под заглавием „Чертопханов и Недопюскин“. Прием контраста один из наиболее частых у писателей. Так, у Пушкина—Моцарт и Сальери, Гринев и Швабрин (в Капитанской Дочке), Онегин и Ленский, Ольга и Татьяна и др.; У Гончарова Штольц и Обломов, Вера и Марѳинька и др.; в иностранной литературе: Дон-Кихот и его оруженосец, Отелло и Яго, персонажи в Оттилии (Сродстве душ) Гете и пр. Такая частота приема контраста вполне понятна, так как благодаря ему изображаемые типы получают бо́льшую рельефность. Ср. в других искусствах: чередование forte и piano, allegro и moderato, чередование света и тени и т. д. Прием контраста свойствен и прозе. Так, напр., его можно встретить при характеристике рас или национальностей: арийцы сопоставляются с семитами, греки с римлянами, ионяне с дорянами, романские народы с германскими, славянство с западно-европейскими народностями. Благодаря такому способу изложения, получается более рельефная характеристика; надо однакож заметить, что только что упомянутым приемом нередко злоупотребляют, когда ради симметричности построения делаются натяжки, тенденциозный подбор фактов. Прием противоположения коренится в основных свойствах нашего ума, которому свойственно ассоциирование идей не только по сходству, но и по контрасту. Можно указать целый ряд понятий, находящихся одно к другому в отношении контраста (напр. сильный—слабый, светлый—темный, тепло—холод и т. п.). Иногда для обозначения понятия противоположного данному служит отрицание, напр. недруг, немилосердный и т. д.

От формы перейдем к содержанию. Здесь представляется вопрос о *генезисе и истории типов*. Белинский следующим образом определил типы Хоря и Калиныча: „Хорь с его практическим смыслом и практическою натурою — тип русского мужика, умевшего создать себе значущее положение при обстоятельствах весьма неблагоприятных; но Калиныч еще более свежий и полный тип русского мужика,—это поэтическая натура в простом народе". Что касается генезиса первого типа, то сам Тургенев дает некоторые указания. „Узнал он (Хорь), что я бывал за границей, и любопытство его разгорелось . . . Он перебирал все по порядку: „Что, у них это там есть также, как у нас, аль иначе? . . . Ну, говори, батюшка,—как же?"—„А! ах, Господи, твоя воля!" восклицал Калиныч во время моего разсказа; Хорь молчал, хмурил густые брови и лишь изредка замечал, что „дескать это у нас не шло бы, а вот это—хорошо, это порядок".—Всех его разспросов я передать вам не могу, да и незачем; но из наших разговоров я вынес одно убежденье, которого, вероятно, никак не ожидают читатели,—убежденье, что Петр Великий был по преимуществу русский человек, русский именно в своих преобразованиях". Родственные типы можно указать и из более раннего периода русской истории: практичностью характеризуются собиратели Руси—великие князья Московские.[1]) Тип Хоря—характерный тип московско-великорусский. В разсказе вырисовываются и планы Хоря. На вопрос автора, почему Хорь не откупится, тот после уклончивых ответов говорит: „Попал Хорь в вольные люди--кто без бороды живет, тот Хорю и набольший . . . А, знать, Хорь прямо в купцы попадет; купцам-то жизнь хорошая, да и те в бородах".—А что, ведь ты то же торговлей занимаешься?—спросил я его.—„Торгуем по маленьку маслишком, да дегтишком . . ."

[1]) Вот что, напр., говорит проф. Соловьев (История России с древнейших времен, т. V, 1855 г., стр. 3) об Иоанне III-м: „При пользовании своими средствами и своим положением Иоанн явился истым потомком Всеволода III и Калиты, истым князем северной Руси: расчетливость, медленность, осторожность, сильное отвращение от мер решительных, которыми можно было выиграть, но и много потерять, и при этом стойкость в доведении до конца раз начатого, хладнокровие—вот отличительные черты деятельности Иоанна".

О ближайшем прототипе Хоря следующие сведения приводятся в газете „Неделя“ 1897 г., № 4, стр. 128:—Надних исполнилось 50 лет со времени появления первого разсказа И. С. Тургенева из „Записок Охотника“—„Хорь и Калиныч“. Орловское общество любителей изящных искусств в конце января или в феврале празднует полувековой юбилей этого произведения своего земляка и разсчитывает сбором с этого праздника положить начало подписки на памятник ему. В „Утре“ г. Баталин, лично знавший человека, послужившего Тургеневу оригиналом для портрета Хоря, говорит, что „Хоря знал весь Жиздринский и Болховский уезды. Граница их покрыта была непроходимым девственным лесом, и на опушке его выстроил свою хату Хорь, крепостной крестьянин, выселившийся из общины, так как он был начетчик-старовер и к тому же пользовался в народе славою колдуна-чародея. К нему из далеких мест приезжали ворожить и отчитываться от сатаны и прочих навождений. Все это не без успеха творил Хорь, и потому естественно, что его побаивались. Надо было слишком завзятым быть охотником, чтобы добраться с ружьем в такую глушь, как это сделал Тургенев. Лично я познакомился с Хорем гораздо позже, чем описал его Тургенев. На вид он был уже старик, но мощный, умный, высокого роста и необыкновенно радушный. Так как он был грамотный, то Тургенев прислал ему свой разсказ; старик с гордостью перечитывал его гостю. Семья Хоря состояла, по крайней мере, из сорока душ, но ссор и разладиц в ней не было. После смерти старика дети и внуки начали делиться, и теперь на том месте, где сидел домовитый Хорь, раскинулась уже большая деревня Хоревка, с населением обедневшим и составлающим резкий контраст тому благосостоянию, которое изобразил Тургенев в лице Хоря“. [1])

Калиныч — идеалист и поэтическая личность. Вот что разсказывает автор, когда он и г. Полутыкин зашли для отдыха на пасеку Калиныча: „Калиныч отворил нам избушку, увешанную пучками сухих душистых трав, уложил нас на свежем сене, а сам надел на голову род мешка с сеткой, взял нож и отправился на пасеку вырезать нам сот. Мы запили прозрачный, теплый мед ключевой водой и заснули под однообразное

---

[1]) В одной из книжек Недели проф. Сумцов в статье „Влияние Ж. Занд на Тургенева“ замечает, что отношения между Пасьянсом и Маркасом в романе Maupгat напоминают отношения между Хорем и Калинычем; нам кажется однако, что правильнее говорить в данном случае лишь о самом общем влиянии французской писательницы, заключавшемся в гуманном отношении к выводимым простонародным типам (которые взяты ею также из крепостной эпохи во Франции, перед революцией); существующие указания на оригиналы, послужившие Тургеневу для охотничьих разсказов, мало гармонируют с точкой зрения проф. Сумцова, ищущего сходства подробностей в разсказах.

жужжанье пчел и болтливый лепет листьев.—Легкий порыв ветерка разбудил меня... Я открыл глаза и увидел Калиныча: он сидел на пороге полураскрытой двери и ножом вырезывал ложку. Я долго любовался его лицом кротким и ясным, как вечернее небо". Интересен также эпизод посещения Калинычем Хоря. „Калиныч вошел в избу с пучком полевой земляники, которую нарвал он для своего друга, Хоря. Старик радушно его приветствовал. Я с изумлением поглядел на Калиныча: признаюсь, я не ожидал таких „нежностей" от мужика". Целый ряд черт указывается в сравнительной характеристике Хоря и Калиныча, напр.: „Хорь насквозь видел г-на Полутыкина; Калиныч благоговел перед своим господином. Хорь любил Калиныча и оказывал ему покровительство; Калиныч любил и уважал Хоря... Калиныч стоял ближе к природе; Хорь же—к людям, к обществу; Калиныч не любил разсуждать и всему верил слепо; Хорь возвышался даже до иронической точки зрения на жизнь. Он много видел, много знал, и от него я многому научился" [1]). Между тем как Хоря в разсказах автора о заграничных поездках занимали вопросы административные и государственные, Калиныча более трогали описания природы, гор, водопадов, необыкновенных зданий, больших городов... и пр. Можно думать, что тип Калиныча, полный идеализма и любви к природе, должен был издавна встречаться в русском обществе, особенно в иночестве. Достойно замечания, что монастыри обыкновенно основывались в живописной местности.

В заключение заметим, что при оценке художественных произведений, кроме содержания, которое должно быть правдиво, и формы, которая должна быть красива и соответствовать содержанию, нужно обращать внимание еще на одну вещь, однако труднее уловимую,—на *отношение автора к выводимым им типам и явлениям жизни*. Только что разсмотренный разсказ, подобно остальным охотничьим разсказам Тургенева, дышет гуманным и справедливым отношением автора к людям независимо от их общественного положения.

---

[1]) Автор приводит даже, для примера, два разсказа со слов Хоря о проделках торговца-мещанина в деревне. Разсказы полны этнографическо-бытового интереса и переданы с тонким юмором.

V. Разбор художественно-литературных произведений.

„Ермолай и Мельничиха“,

разсказ И. С. Тургенева.

Разсмотрим сначала конструкцию разсказа.

Раз весенним вечером автор разсказа отправился с охотником Ермолаем на „тягу“. А так как не все читатели знают, что такое тяга, то автор описывает сначала этот вид охоты, а затем знакомит читателя с Ермолаем и даже его собакой Валеткой. Охотники, желавшие до восхода солнца снова попытать свое счастье, решили переночевать на ближайшей мельнице. Они расположились под маленьким, со всех сторон открытым, навесом и задумали устроить себе чай с ужином. Наставили самовар; жена мельника принесла им молока, яиц, картофелю, хлеба; Ермолай принялся жарить картофель, а автор успел между тем задремать. Легкий, сдержанный шепот разбудил его: то разговаривали Ермолай с вновь появившеюся мельничихою. Автор *подслушал* их интимный разговор и передает его читателю. Остановимся пока на этом моменте.

Здесь мы видим особый литературный прием: автору, вследствие благоприятного положения, удается заслушать или подсмотреть интимную сцену. Этот элемент субъективной формы встречается в Записках Охотника также в разсказах: „Бежин луг“, „Контора“ и „Свидание“. Недостаточно однако указать на литературный прием, необходимо еще оценить его. Критерием может служить „естественность“ такого приема и „соответствие содержанию“. Форма должна считаться естественною, когда она слагается из условий возможных и бывающих в действительности. Такова именно форма в данном случае, возможно и в действительности случается быть незаметным свидетелем той или другой сцены. Этот вид субъективной формы подходит всего более к интимным сценам (как напр. в разсматриваемом случае), которые иначе были бы недоступны. Таким образом и в смысле соответствия содержанию отмеченный прием должен быть признан удачно примененным в разбираемом разсказе.

Подслушав разговор Ермолая и Мельничихи, автор решил проснуться. Он спрашивает Мельничиху, откуда она. Оказалось, что — бывшая господская, именно г-на Зверкова, с которым случайно довелось познакомиться автору еще в Петербурге. Этот Зверков сообщил ему историю неблагодарной Арины, как оказалось, теперешней Мельничихи. Автор припоминает читателю самый разсказ г. Зверкова, весьма типичный для крайне грубых помещичьих отношений к людям в крепостную эпоху, припоминает в том именно изложении, как его сообщил г. Зверков. Здесь мы имеем новый элемент субъективной формы,—*припоминание* слышанного о той личности, с которой случайно привелось встретиться. Теперь оценим эту форму как со стороны ея естественности, так и со стороны соответствия содержанию. Естественность формы не требует доказательства, так как нередко приходится в первый раз встречаться с человеком, о котором раньше довелось что-либо слышать. Что касается соответствия содержанию, то форма в данном случае оказывается весьма удачно выбранною. Дело в том, что Зверковы возмутительно поступили с Ариной, а между тем с точки зрения г. Зверкова, разсказывавшего про Арину, она же оказывается неблагодарной, так как просила позволения выйти ей за-муж за Петрушку лакея, а между тем жена Зверкова замужних горничных не держала и таким образом должна была лишиться прекрасной горничной. Чтобы прервать отношения между Ариною и Петрушкой, злополучную Арину сослали в деревню. „Ну, ну, теперь посудите сами“, сказал в заключение Зверков, „ну, ведь, вы знаете мою жену, ведь, это это, это... наконец, ангел!... [1]) Ведь она привязалась к Арине,— и Арина это знала, и не постыдилась.... А? нет, скажите... а? Да что тут толковать! Во всяком случае, делать было нечего. Меня же, собственно меня, надолго огорчила, обидела неблагодарность этой девушки. Что ни говорите... сердца, чувства— в этих людях не ищите!“ Такой, скажем—*отрицательный* или *обратный*, способ изображения увеличивает силу впечатления.

---

[1]) Между тем раньше Тургенев сообщил, что „у него (Зверкова) была жена, пухлая, чувствительная, слезливая и злая—дюжинное и тяжелое созданье“.

Между тем мельник позвал Арину домой, автор еще перекинулся несколькими словами с Ермолаем и—заснули.

Мы проследили разсказ со стороны его построения. Не трудно заметить при этом удачное *разнообразие* художественных приемов автора: описание тяги, характеристика Ермолая, подслушанный разговор Ермолая с мельничихой, припомнившийся разсказ об Арине, не говоря о других мелких деталях. При всем том маленькій разсказ производит такое *цѣлостное* впечатлѣніе, что в нем нечего убавить, а также не требуется и большего развития. Удачное разнообразие формы служит несомненно к выгоде художественного произведения, возбуждая в читателе чувство эстетического удовольствия. Чувство это аналогично с чувством туриста, перед глазами которого развертывается последовательный ряд красивых и разнообразных картин природы. Напротив того, длительное и повторяющееся однообразие в литературном произведении скоро вызывает в читателе чувство утомления и потому вредит художественному эффекту произведения.[1]) Подобным образом риторика осуждает однообразныя повторения в речи, напр.: последовательный ряд определений в форме род. падежа, т. е. когда одно слово определяется другим в род. падеже, а это—новым род. падежом, этот последний—третьим; или ряд придаточных предложений, начинающихся одинаковым местоимением (напр. „который“) или союзом (напр. „что“) и т. п. Конечно, различие в действии на нас однообразия и разнообразия имеет психо-физиологическое основание. При разнообразии происходит смена в работе мозговых центров, и мы не только не ощущаем утомления, но, напротив, испытываем даже приятное возбуждение от чувства удовольствия; между тем при однообразии скоро наступает утомление.

Перехожу к разсмотрению разсказа с *внутренней* стороны. Здесь мы обратим внимание на роль пейзажа в нашем разсказе (изображение тяги) и затем на генезис типа Ермолая.

Пейзаж в художественных литературных произведениях встречается в двоякой роли: 1) самостоятельно, как напр. в

---

[1]) Принцип разнообразия формы имеет силу и в других искусствах, наприм. музыке, архитектуре и пр., но и там это разнообразие тоже не должно мешать цельности впечатления.

данном случае, и 2) как фон к душевному настроению человека. В произведениях Тургенева пейзаж встречается как в том, так и в другом смысле. Среди многих примеров второго случая укажу хотя на один, напр. на то свидание Рудина и Натальи, которое решило их взаимные отношения, обнаруживши слабые, несостоятельные стороны Димитрия Николаевича Рудина:

> „Солнце уже давно встало, когда Рудин пришел к Авдюхину пруду; но не веселое было утро. Сплошные тучи молочного цвета покрывали все небо; ветер быстро гнал их, свистя и взвизгивая".

Что касается пейзажа в нашем разсказе, то надо обратить внимание на то, что тут изображается не один какой-либо момент, но постепенное *изменение* картины леса, постепенное засыпание последнего с заходом солнца.

Обратимся к *типу Ермолая*. Самому автору охотник Ермолай кажется престранным, особенно характерны в нем бродяжнические наклонности, и сам автор применяет к Ермолаю выражение „бродяга". [1]) Тип этот, нам кажется, имеет длинную историю. Его можно подметить при самом начале русской исторической жизни, при вольной колонизации, когда напр. так называемые „охочие люди", „повольники" или „бродники", влекомые желанием идти вдаль, отправлялись в финский северо-восток, эту страну чудес, где должен быть конец света,— лукоморье (т. е. лука или берег моря), откуда прилетает Змей Горынич и т. п. Отголоски того же типа от более раннего времени мы встречаем в сказках: нередко сказочный герой пускается в неведомые страны, ему приходится останавливаться на распутьи трех дорог и решать, по которой из них направиться, так как на каждой его ожидает та или другая опасность.

---

[1]) Следующий отрывок наглядно и не без юмора рисует непоседливость Ермолая. „Ермолай любил покалякать с хорошим человеком, особенно за чаркой, но и то не долго: встанет, бывало, и пойдет.—„Да куда ты, чорт, идеш? Ночь на дворе".—А в Чаплино.—„Да на что тебе тащиться в Чаплино, за десять верст?"—А там у Софрона-мужичка переночевать.—„Да ночуй здесь".—Нет уж, нельзя. И пойдет Ермолай с своим Валеткой в темную ночь, через кусты да водомойни, а мужичок Софрон, пожалуй, к себе на двор не пустит, да еще, чего доброго, шею ему намнет: не безпокой-де честных людей".

В позднейшем периоде русской истории такой тип мог часто встречаться в казачестве. Былины про Ермака с товарищами с большою подробностью останавливаются на описании их пути на перечислении всех тех речек, по которым они направлялись, попадая последовательно из одной в другую, чтобы прибыть в Сибирь.

Вообще—основною чертою типа Ермолая является подвижность, непоседливость. Вообразим себе этот тип в соединении с пытливостью и любознательностью и, нам кажется, это будет тот высоко-благородный тип, который оказал огромную услугу просвещению открытием неизвестных дотоле стран. Таким образом, разсмотренный нами подвижный тип может представлять разнообразные градации по степени облагороженности стремлений, начиная от бродяги-кочевника и доходя до отважного путешественника и смелого мореплавателя.

От общих соображений о типе перейдем к ближайшему прототипу Ермолая. Указание на это встречаем в замечании Колбасина, приятеля Ивана Сергеевича, на стр. 92 Первого собрания писем Тургенева. Таким прототипом был Афанасий, крепостной Тургенева. Афанасий слыл под именем дворового егеря, потому что еще во времена владычества старой барыни обязан был доставлять дичь к барскому столу. Он был большим специалистом во всех родах охоты, начиная с медведя и кончая гольцом. Известный разсказ Тургенева о „соловьях“ был записан со слов Афанасия. Об уженье рыбы он говорил до такой степени обстоятельно, что можно было надисать целую книгу. Что касается самого разсказа „Ермолай и Мельничиха“, то он, по словам Д. Я. Колбасина, целиком взят из действительного происшествия. Но в этом замечании есть, несомненно, преувеличение. Художник, почерпая содержание из действительности, не копирует ее, но перерабатывает силою своего художественного творчества. Точно так же не следует придавать особенного значения и той, подчеркнутой критикою, будто-бы особенности Тургенева, что в основании его творчества обыкновенно ложились явления и лица действительной жизни. Ближайшее знакомство с творчеством других поэтов—Гоголя, Пушкина и пр.—показывает, что и они не менее пользовались действительностью для своих произведений. „Искусство“, гово-

рил Белинский, „заимствуя у действительности материялы, возводит их до общего, родового, типического значения".

Отметим в заключение еще одну черту в характере Ермолая, интересную в психологическом отношении: дома он проявлял какую-то свирепость, и жена трепетала его, между тем как вне дома даже „последний дворовый человек" чувствовал свое превосходство над этим бродягой". Эти противоположные черты— приниженность и свирепость— нередко уживаются в одном и том же лице, которое свирепостью в домашнем подчиненном ему быте как бы вымещает свою стороннюю приниженность.

Оглавление

I. О начальном преподавании русской грамматики . . 1

II. Об изучении художественно-литературных произведений 22

III. Психология поэтического творчества в соотношении с научным 30

IV. Разбор художественно-литературных произведений. „Хорь и Калиныч“ 56

V. „Ермолай и Мельничиха“ 62

М-14
0-50

Того же автора:

Общий курс русской грамматики. (Из университетских чтений). Издание 4-ое, дополненное. Казань, 1913.

Русская грамматика. Пособие для педагогических классов и при самообразовании. Казань, 1918.

Лекции по общему языковедению. Издание 2-ое, значительно дополненное. Казань, 1915.

Курс экспериментальной фонетики применительно к литературному русскому произношению. (С рисунками в тексте). Вып. 1-ый. Казань, 1917.

Краткий очерк сравнительной грамматики арио-европейских языков. Издание 2-ое, исправленное и значительно дополненное. Казань, 1917.

Сравнительная грамматика арио-европейских языков. Вып. 1-ый. Казань, 1914.

Сравнительно-грамматичесний комментарий к текстам арио-европейских языков. Вып. 1-ый: санскрит. Казань, 1909.

Очерки по языковедению и русскому языку. Пособие при изучении науки о языке. Изд. 3-ье, 1910. Распродано.